

IL RITROVATO 'CODICE DOLCI' E LA COSTITUZIONE DELLA VULGATA DEI SONETTI DI MATTEO FRANCO E LUIGI PULCI

ALESSIO DECARIA · MICHELANGELO ZACCARELLO*

Università di Firenze · Università di Verona

1.

QUALE che sia il peso da attribuire alla lunga e acre tenzone che coinvolse Luigi Pulci e Matteo Franco, va riconosciuto che i critici, almeno fino all'edizione delle *Opere minori* pulciane curata da Paolo Orvieto, hanno mostrato la tendenza a identificare con essa l'intero *corpus* dei sonetti dei due autori, o comunque a considerare i testi scritti nel corso di questa polemica come i più numerosi o i più significativi – magari insieme a quelli pulciani di parodia religiosa o di parodia dialettale – nella produzione lirica dei due autori.¹ Certo, nel consolidarsi di questa convinzione dovettero giocare un ruolo importante da una parte la tradizione manoscritta di questi testi, che si presentano, nelle testimonianze antiche, mescolati con sonetti dei due poeti estranei alla tenzone, dall'altra la stessa intitolazione dell'edizione completa più recente dei testi della tenzone, quella curata nel 1933 da Giulio Dolci: Luigi Pulci, Matteo Franco, *Il "Libro dei Sonetti"*. Lo stesso Dolci, che dietro quel titolo pubblicò una silloge di testi ben più estesa dell'effettivo scambio di sonetti fra i due poeti-rivali, fece ben poco per valorizzare gli altri aspetti del *corpus*.² Gli studi più recenti hanno reso giustizia della natura composita del *Libro* edito dal Dolci, ma anche della stretta interrelazione di diversi dei componimenti in esso ospitati: basti qui ricordare la polemica del Pulci col Ficino, che con quella che lo oppose all'altro 'prete' si intreccia, anche cronologicamente, e risulta tanto più significativa e gravida di conseguenze per le vicende successive dei due personaggi e – non credo di esagerare – per il futuro della politica culturale medicea, giunta, proprio in quegli anni, a un decisivo punto di svolta.³

Gli elementi essenziali del contenzioso tra Luigi Pulci e Matteo Franco sono abbastanza noti, in virtù della loro notevole eco, per esempio, nelle lettere che entrambi i contendenti scrissero a Lorenzo de' Medici.⁴ Matteo Franco, prete da poco entrato nelle

* I paragrafi I, III, VI si devono ad Alessio Decaria; i paragrafi II, IV, V a Michelangelo Zaccarello, sebbene la collaborazione sia stata ovunque strettissima.

¹ Si veda, per esempio, Pellegrini 1912, p. 180: «Quanto ai sonetti, la maggior parte di essi sono diretti contro Matteo Franco [...]».

² La *Notizia* che precede l'edizione rifà la storia della tenzone e dei rapporti fra i due contendenti e rileva solo alla fine, in una mezza paginetta (Dolci 1933, p. 11) che «il "Libro dei sonetti" [...] ha una sua portata storica, come quello che ci mette in mezzo alla vita della clientela letteraria dei Medici, e ci fa passare davanti, anche se col solo nome dedicatorio, personaggi noti e rappresentativi – Lorenzo, Giuliano, Clarice, il Card. Riario, ecc. –, e ci reca infine, oltre alla storia della lite tra il Pulci e il Franco, anche l'eco delle dispute filosofiche dell'Accademia Platonica di Firenze e della lite scoppiata fra il Pulci e il Ficino».

³ Su questi temi si ricordi almeno l'importante capitolo intitolato *Crisi e decadenza del Pulci* nel saggio di Orvieto 1978, pp. 213-43.

⁴ Si rammentino, in particolare, la lettera del Pulci del febbraio del 1474 (De Robertis 1962, pp. 991-92) e quella del Franco del 24 gennaio 1476 (Frosini 1990, pp. 73-75).

grazie della famiglia egemone,¹ e Luigi Pulci, già «quinto elemento» di casa Medici e più o meno occulto regista della giovinezza di Lorenzo e della sua prima produzione poetica, si sfidarono in una lunga tenzone di sonetti, condotta con crescente violenza e senza esclusione di colpi. Più incerta la datazione della tenzone, che dovette comunque protrarsi per diversi anni e svolgersi, verosimilmente, fra 1473 e 1476.²

Peraltro, la tenzone aggressiva rientrava a tutti gli effetti nella più quotidiana prassi della letteratura comica quattrocentesca: per limitarci a un esempio, basti ricordare le tenzoni del Burchiello (anche perché il nome del barbiere è esplicitamente richiamato nella nostra tenzone),³ soprattutto il pungente scambio di sonetti con Leon Battista Alberti e la lunga e violenta tenzone col poeta petrarchista Rosello Roselli.⁴ Va detto, però, che notizie estranee ai testi della tenzone Pulci-Franco rivelano che in questo caso la vicenda non si esaurì nello scherzo letterario: lo rivelano eloquentemente le lettere di questo periodo di entrambi i contendenti, nonché altri documenti coevi, visto che la tenzone col Franco si intrecciò presto con altre dispute pulciane contro altri e più potenti avversari, ma soprattutto con il radicale mutamento del contesto culturale fiorentino, dominato (e forse anche egemonizzato) a partire dal decisivo biennio 1473-1474, da Marsilio Ficino e dalla sua Accademia, a cui aderì entusiasticamente lo stesso Lorenzo.

La tenzone, dunque, si situa, a livello cronologico, in un periodo delicatissimo della vita culturale di Firenze e particolarmente delicato per il Pulci, finito al centro delle polemiche, come ha rilevato Paolo Orvieto, in conseguenza, più che della disputa a colpi di sonetti con un personaggio di secondo piano come il Franco, dello scandalo sollevato dai suoi sonetti di parodia religiosa.⁵ Del resto, nella famosa lettera di Matteo Franco al Magnifico del 24 gennaio 1476, il fulcro dell'invettiva contro Luigi non è la tenzone, ma proprio l'incredulità di quest'ultimo: «Et tutto fu perché giurando egli allo Sancto d'Idio Evagneli, a' quali e' non crede, che voi il mandavate et che quel prete era vostro».⁶ Il risultato che la tumultuosa situazione produsse fu l'allontanamento da Firenze del Pulci e l'ascesa del Franco, che intrattenne stretti rapporti coi principali esponenti del nuovo corso culturale mediceo, Ficino e il Poliziano.⁷ Non era più tempo, a Firenze, per rinverdire i fasti delle tenzoni burchiellesche.⁸ Ho ricordato i dati essenziali del contesto in cui si svolse la tenzone perché «Pulci significa – se non una società – un certo particolare ambiente, un certo circolo di persone, un certo circolo letterario, quello in cui egli stesso si muoveva, l'aria che respirava»;⁹ da quanto si dirà in séguito si potrebbe ag-

¹ Sulla biografia del Franco, oltre al vecchio Volpi 1891, Pignatti 1998 e soprattutto Frosini 1990, pp. 23-59.

² Questa è la datazione accolta da Paolo Orvieto nel suo capitolo su Luigi Pulci compreso nel volume III della *Storia della letteratura italiana* pubblicata da Salerno Editrice (Orvieto 1996, p. 415), che fa tesoro delle acquisizioni di Carrai 1985, pp. 75-84. Per la sua giustificazione si veda l'introduzione all'edizione (parziale) dei sonetti della tenzone: Orvieto 1986, pp. 154-55.

³ Si veda, per esempio, il sonetto XIX [del Pulci al Franco] dell'edizione Dolci (*Tu hai boria di Franco e di Burchiello*), in particolare i versi 9-11: «Non son del Za, d'Orgagna o burchielleschi | e versi tuoi, sed verba iniuriosa | o certa gargagliata di tedeschi», o anche C, 5: «E giureresti già d'esser Burchiello» (pure del Pulci al Franco).

⁴ Per tutti questi testi si dispone ora di un'edizione commentata: Zaccarello 2004 (si vedano in particolare i numeri LIII-LVI; LXXXVI; CIX-CXXIII).

⁵ Orvieto 1978, pp. 221-43; Orvieto 1983.

⁶ Frosini 1990, p. 74.

⁷ Per queste relazioni di Matteo coi due umanisti si veda l'accurata ricostruzione di Frosini 1990, pp. 27-38. Notevoli, per la nostra indagine, alcuni dei *Detti piacevoli* in cui figura il Franco (per esempio i numeri 8, 59, 62), perché presentano precisi riscontri con i sonetti del protagonista, ben rilevati nel commento all'operetta poliziana (Zanato 1983).

⁸ L'inattualità delle tenzoni aggressive come manifestazione tipica della «linea comico-espressionistica protoquattrocentesca» è giustamente rilevata da Orvieto 1978, p. 156. ⁹ De Robertis 1962, p. xv.

giungere che quell'ambiente e quel circolo risultano fortemente implicati non solo, com'è noto, col contenuto dei sonetti della tenzone, ma anche con la loro trasmissione manoscritta, di cui si avrà modo di osservare la particolare natura.¹

2.

Lo scandalo, legato alla tenzone ma soprattutto al nome e alla condotta di Luigi, non impedì ai *Sonetti* di godere di una notevole fortuna, simboleggiata dalle varie edizioni a stampa diffuse fra Quattro e Cinquecento, talora con gustose precisazioni editoriali riguardo alla reale *pietas* di Luigi, che vi è spesso descritto come «buon cristiano»; del resto, la sistematica inclusione della *Confessione* – che persiste fino alla vulgata settecentesca del 1759² – non può che essere interpretata come contrappasso editoriale della grave ipoteca morale che gravava sul testo, indispensabile per sdoganare un testo la cui stessa notorietà era legata a un originale peccato di miscredenza.³ A questo stadio della ricerca, focalizzato sulla tradizione manoscritta, riesce ancora difficile censire le stampe, che appaiono derivate l'una dall'altra e sono oggi conosciute in poche copie superstiti: stando all'IGI esistono nel Quattrocento solo due edizioni prodotte da Bartolomeo de' Libri (ca. 1490 e 1495-1497), ma le segnalazioni si moltiplicano negli altri repertori: trattandosi di copie spesso uniche, incombe il pericolo di censire più edizioni a causa di una semplice difformità di descrizione. Sono tre, per esempio, gli incunaboli segnalati dall'ISTC, due dei quali («about 1497» and «before 1500?») stampati ad istanza di ser Piero Pacini, ma solo il primo eseguito da quello stesso Bartolomeo de' Libri cui si deve l'*editio princeps*.⁴ Peraltro, di quest'ultima solo l'ISTC segnala l'unico esemplare completo, legato insieme ai *Sonetti del Burchiello* presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁵ Quanto alle cinquecentine, occorre citare almeno le fortunate edizioni eseguite ancora «ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia», autentico protagonista della diffusione a stampa dell'opera, da Lorenzo Morgiani prima (ca. 1505; ma lo stampatore non si sottoscrive) e da un anonimo stampatore poi; a loro volta riprese dagli eredi – forse Bernardo – di Filippo Giunti (il titolo è lo stesso nelle ultime due: *Sonetti di Mattheo Franco & di Luigi Pulci iocosi & da ridere*, 1514 e 1518).⁶

¹ La già riconosciuta fruizione interna alla cerchia medicea dei sonetti della tenzone – su cui Carrai 1981 (1985), pp. 79-80 – porta con sé la difficoltà della perdita, per il lettore moderno, «degli appigli cronachistici, gli stimoli derivanti dalla *bagarre* quotidiana che faceva da palcoscenico alla tenzone» (Orvieto 1986, pp. 6-7, 157).

² «SONETTI | DI | MATTEO FRANCO | E DI | LUIGI PULCI | *Assieme con la Confessione: Stanze in lode | della BECA, ed altre Rime | del medesimo* | PULCI | *Nuovamente date alla luce con la sua vera lezione | da un Manoscritto Originale di Carlo Dati* | DAL MARCHESE FILIPPO DE ROSSI. | [marca tipografica] | ANNO MDCCLIX». L'edizione fu probabilmente realizzata a Lucca.

³ Sulla *Confessione*, Carrai 1979 (1985).

⁴ Per l'ISTC, *Incunabula Short-Title Catalogue*, il riferimento è alla versione on-line del database, in continuo aggiornamento a cura della British Library; la maschera di ricerca è consultabile all'indirizzo: <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>.

⁵ Si tratta dell'esemplare Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, segnato E. 6. 6. 23², dei *Sonetti di Messere Mattheo franco & di Luigi de pulci iocosi & da ridere*, s.d., s.n.t. [colophon: Finiti isonecti di Messere Mattheo | Franco & di Luigi pulci]. Tale esemplare era stato indicato, per la *Confessione*, da Carrai 1979 (1985), p. 174 nota 4. Gli esemplari della *princeps* segnalati dal gw, ambedue mutili, sono London, British Library (segnato 84.C.26) e Paris, Bibliothèque Nationale (Yd. 590).

⁶ In questo caso, il rinvio è alle voci dell'EDIT 16, che censisce una sola copia per l'edizione 1514 presso la Biblioteca Trivulziana di Milano: *Sonetti di messer Mattheo Franco & di Luigi Pulci iocosi & da ridere*, [Firenze], «ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia», [non dopo il 1514], in 4°. La Trivulziana possiede anche una copia dell'edizione in ottavo procurata da Bernardo di Filippo Giunti nel 1518 ca. (presente anche alla Biblioteca Apostolica Vaticana, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e alla Marciana di Venezia).

In attesa di ulteriori verifiche sulla tradizione a stampa si fornisce un prospetto riasuntivo delle edizioni del Quattro e Cinquecento individuate dai principali repertori, in formato *short-title* ed affiancate da nuove sigle che consentano di non confondere edizioni assai simili fra loro per dati bibliografici di base:¹

BL *Sonecti di Messere Matheo franco & di Luigi de pulci iocosi & da ridere*, [Firenze, Bartolomeo de' Libri, ca. 1490], in 4°, 50 cc. non num., collaz.: a-e⁸, f⁴, g⁶. *Colophon* (c. f4v): Finiti isonecti di Messere Matheo | Franco & di Luigi pulci; *colophon* (c. g6r): Finita la confessione di Luigi pulci (GW 10283; IGI 8223; ISTC: if00304600).

BLP *Sonetti di Missere Mattheo | franco et di Luigi pulci | iocosi et faceti cioe da | ridere*, [Firenze, Bartolomeo de' Libri per Pietro Pacini, ca. 1497], in 4°, cc. 44, collaz.: a-e⁸, f⁴. *Colophon* (c. [44]v): Finiti isonetti di Messere Mattheo fra(n)co | & di Luigi pulci (GW 10284; ISTC: if00305000).

F1500 *Sonetti di Missere Mattheo | franco et di Luigi pulci | iocosi et faceti cioe da | ridere*, [Firenze], per Piero Pacini, [ca. 1500], in 4°, cc. 44, collaz.: a-e⁸, f⁴. *Colophon* (c. [44]v): FINIS (GW 10285; ISTC: if00305300).

F1505 *Sonetti di Messer Mattheo fra(n)co & di Luigi pulci iocosi & da ridere*, [Firenze, Lorenzo Morgiani per Piero Pacini, 1505?],² in 4°, cc. 20, collaz.: a-b⁸, c⁶. *Colophon* (c. [19]v): Finiti isonetti di Messere Mattheo franco & di Luigi | Pulci Ad petitione di Ser Piero pacini da | Pescia (IGI 4093; ISTC: if00305500).

F1514 *Sonetti di messer Mattheo Franco & di Luigi Pulci iocosi & da ridere*, [Firenze], ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia, [non dopo il 1514], in 4°, cc. 19 (EDIT 16: CNCE 46320; non negli altri repertori, che assimilano al prec.).

F1518 *SONETTI DI | Messer Mattheo fran- | co & di Luigi pul | ci iocosi & da | ridere*, [Firenze, eredi di Filippo Giunta il vecchio?, 1518?], in 8°, 52 cc. non num., collaz.: a-n⁴; *colophon* (c. n4v): Finiti isonecti di Messere Mattheo | franco & di Luigi pulci stam | pate in Firenze (EDIT 16: CNCE 19809; GW 10286; IGI 4094; ISTC: if00305600).

Ma l'abbondanza di testimonianze a stampa non è l'unico problema filologico del *Libro*: esso presenta vistose oscillazioni nel canone, che varia da 83 a 132 sonetti fra i vari codici, con un numero relativamente basso (71) di testi che pertengono effettivamente alla lunga polemica fra i due letterati, e i restanti afferenti alle corrispondenze dei due con Lorenzo il Magnifico e altri personaggi. Del *Libro* non esiste poi una vera edizione critica pubblicata: nell'edizione procurata da Paolo Orvieto all'interno delle *Opere minori* pulciane il testo si basa su una tesi di laurea di Marco Morganti che a oggi non siamo riusciti a consultare.³ Inoltre, poiché il testo fornito da Orvieto è parziale (23 sonetti), normalmente si segue l'edizione che Giulio Dolci aveva pubblicato nel 1933 sulla base di un manoscritto di sua proprietà (= D, contenente 83 sonetti), che non vi è descritto e risulta irreperibile alla morte dello studioso. A sua volta, data l'attestazione frammentata del *Libro*, il Dolci integra la testimonianza del suo modello con la *vulgata* di riferimento, l'edizione settecentesca di cui si è appena detto (= E, 146 sonetti) e con il ms. Milano, Biblioteca Trivulziana, 965 (= T, 103 sonetti), di cui uno *specimen* è alla Figura 1.⁴

¹ Per le edizioni siglate BL e F1518 ci siamo basati direttamente sugli esemplari conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, mentre i dati bibliografici delle altre sono tratti da GW (BLP, F 1500), IGI (F 1505) e EDIT 16 (F 1514).

² La datazione «1505?» è dovuta al supplemento al BMC: London, British Library, 1986, p. 279.

³ Orvieto 1986. La tesi di Marco Morganti era stata discussa presso l'Università di Firenze nell'a.a. 1982-1983, relatore M. Martelli.

⁴ Cart., sec. xv ex. o xvi in., con filigrane di tipo *echelle*, simile a Briquet, n. 5908 (Roma, 1457-1461, con varianti coeve a Napoli e Firenze) e – per le carte finali – *oiseau*, simile a Briquet, n. 12204 (Napoli, 1494, con varianti coeve a Roma e Catania). Per la descrizione si rinvia ad Agno 1974, p. 188.

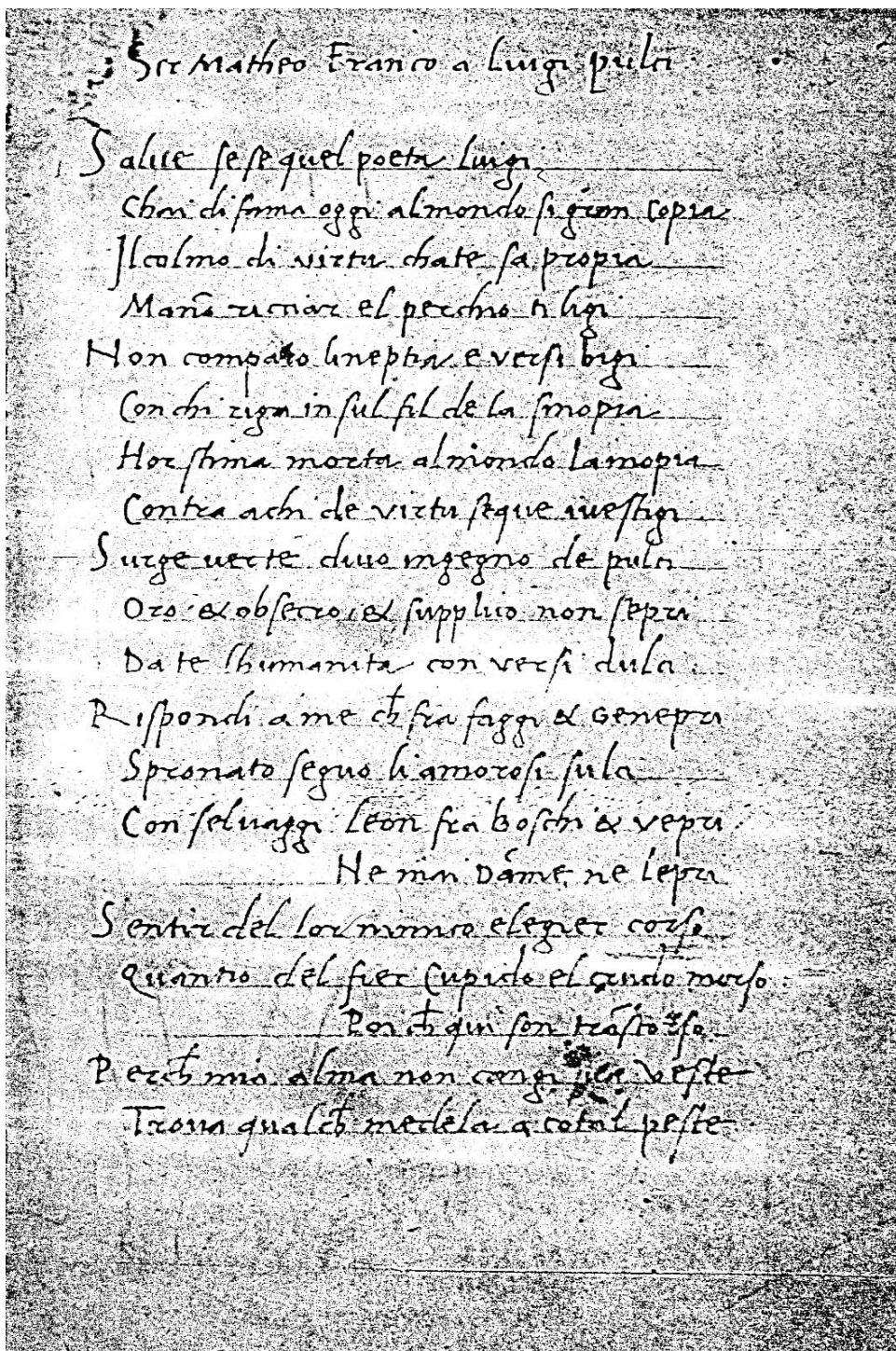


Fig. 1. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 965, c. 1r.

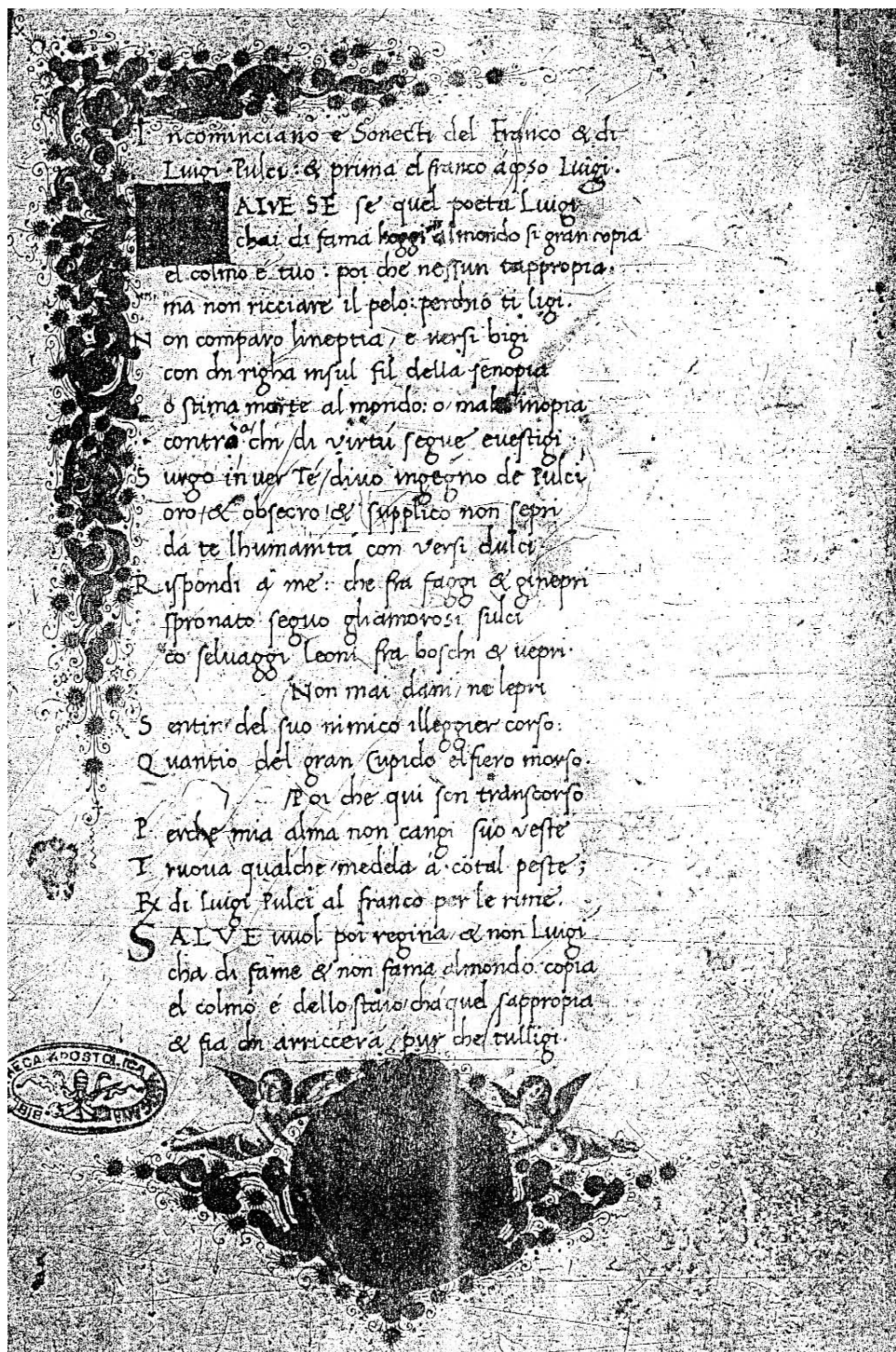


Fig. 2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3912, c. 11r.

In un fondamentale lavoro del 1974, Franca Ageno ricostruisce la storia della tradizione del *Libro*, elencando le altre principali testimonianze: poiché qui interessa il *Libro* come macrotesto strutturato, sia pure di consistenza e ordinamento instabili, tralascio i testimoni parziali, da cui non si ricava peraltro più di una quindicina di testi. Da questo lavoro, emerge sulla base di vari riscontri la «vicinanza di T ad E», dimostrata fra l'altro dalla loro comune attestazione di oltre 30 sonetti non reperibili in altri testimoni (pp. 191-92; tra di essi lo 'scandaloso' *In principio era buio, e buio fia*) e dalla comune «prevalenza di interessi 'pulciani'» (p. 198).¹ Già utilizzato da Guglielmo Volpi in vari articoli, l'altro testimone completo del *Libro* è il ms. Città del Vaticano, Barberiniano Lat. 3912 (= B, 122 testi), di cui si può vedere uno *specimen* alla Figura 2.² L'Ageno segnala poi un codicetto che a quell'epoca non era stato mai utilizzato in relazione all'opera, il ms. Parma, Biblioteca Palatina, 1336 (= P, 132 sonetti), di cui uno *specimen* è alla Figura 3.³ Quanto a queste ultime due testimonianze, l'Ageno dimostra, sulla base dei contenuti e di alcuni saggi di collazione, che esiste un «legame particolare [...] fra P e B» (p. 193), che condividono alcuni sonetti responsivi non presenti altrove e manifestano nel canone e nell'impianto complessivo della raccolta una «preminenza data al Franco» (p. 198).

Restando alle testimonianze più estese, occorre aggiungere a questo sommario elenco un codice *recentior* ancora non considerato dagli studiosi, il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 217 (= Np).⁴ Ancorché tardo, il codice è tutt'altro che trascurabile: si tratta con ogni probabilità di un codice utilizzato dai curatori di E come collettore di notizie oltre che di testi; lo dimostrano, oltre all'identità dei contenuti, la perfetta corrispondenza tra i *marginalia* del codice, di mano diversa dal testo, e le note in calce all'edizione. Da una nota a p. 150 risulta poi confermato il contributo offerto nell'allestimento di E da Anton Maria Biscioni, almeno quale possessore di un manoscritto derivato da un antigrafo non più reperibile della Laurenziana (di cui il canonico era stato custode e poi bibliotecario) e che avrebbe costituito, con la probabile intermediazione di Np, la fonte della *vulgata* di riferimento E. La nota legge: «Fatti copiare in quest'anno 1724 da me Rosso Antonio Martini da un ms. favoritomi dal Sig. Dottor Anton Maria Biscioni, copiato da un codice della Libreria di S. Lorenzo segnato [spazio bianco] del Banco [spazio bianco]. Nota che questi sonetti sono il *Libro di Sonetti* citato dal Vocabolario della Crusca e sono stampati». ⁵ Proprio da Np sembra insomma derivare il canone di opere pulciane fissato dalla *vulgata* settecentesca, che trova perfetta corrispondenza nei contenuti del manoscritto fiorentino:

¹ La consistenza e ordinamento dei singoli testimoni è riassunta dalla Ageno in un indice analitico che elenca alfabeticamente i capoversi con le relative attestazioni: Ageno 1974, pp. 201-10. A esso, dal momento che adottiamo per i sonetti la numerazione di D, si rinvia attraverso l'incipitario riportato in appendice al presente studio.

² Cart., xv ex.-xvi in.; per la descrizione si veda ancora Ageno 1974, pp. 187-88, che non riconosce però le armi dei Carnesecchi, per cui si veda p. 138, nota 1.

³ Cart., xv ex.-xvi in.; la descrizione offerta dall'Ageno (pp. 187-87) omette di identificare lo stemma della famiglia pistoiese dei Baldinotti, che è ancora ben conservato in fondo alla c. 1r: secondo la descrizione di Di Crollanza 1965, I, p. 83: «scudo [...] sbarrato d'oro e d'azzurro alla fascia d'argento» e sorretto da due putti.

⁴ Cart., secolo XVIII (1724-1727), cc. I + 94 (paginazione originale 1-188), mm 288 × 207.

⁵ Citati dalla giuntina del 1518, i *Sonetti* entrano nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* a partire dalla terza impressione, pubblicata a Firenze nel 1691, ma vi vengono citati non con il titolo di *Libro* bensì con l'abbreviazione «Pulc. L. Son.»; nella quinta, del 1811, si trova citata la stampa settecentesca E. Sul fiorentino Rosso Antonio Martini, scrittore, filologo, lessicografo e accademico della Crusca (con il nome *Ripurgato*), di cui tenne il *Diario* dal 1754 al 1761, Parodi 1983a, *ad indicem*; Parodi 1983b, p. 181.

Sonetto di Matteo scaco a luigi pulci.

• S Aluo se se' quel poeta luigi:
 ch'è di fama oggi al mōdo sì grā copia
 el colmo e' tuo: poi che nessun t'appra
 ma non ricciare il pel per chio ti ligi.
 H on con parol ineptia & uersi bigi
 com chi riga in sul fil della sinopia
 o stima morte al mōdo, o mala inopia
 contra chi di mirtu segue i uestigi.
 S urgo in uer te diuo ingegno de pulci
 oro & obsecro & supplico non se pri
 date l'humanita con uersi dolci
 R ispondi a me che fra faggi e ginetri
 spronato seguio gli amorosi sulci
 co seluaggi Leon fra boschi & uepri
 Non mai d'ammi ne lepri
 S entin del suo nimico el leggiar corso
 Q uantio del gran Cupido el fiero morso
 Po che qui son trascorso
 P or che mia lma non cangi suo ueste
 T ruoua qualche medela a cotai peste.

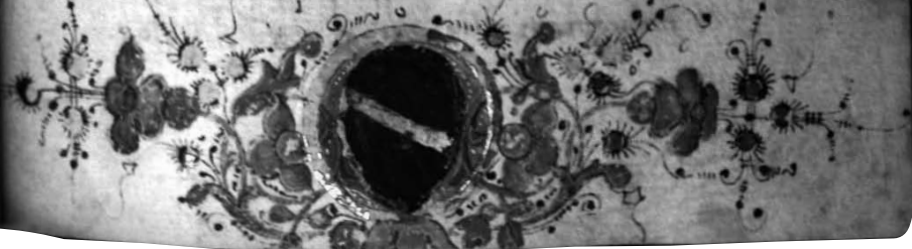


FIG. 3. Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1336, c. 1r.

- i. *Libro dei Sonetti* e altri sonetti (pp. 1-150; nell'edizione essi terminano con la p. 147).
- ii. *Confessione* di Luigi Pulci a Maria Vergine: *Ave, Virgo Maria di gloria piena* (pp. 151-66).
- iii. Canzone di Luigi Pulci: *Una fanciulla da Signa* (pp. 167-68; in calce: «Fatta copiare da un Codice intitolato Rime di diversi, segnato n. 33 del Banco xli della Libreria di S. Lorenzo della città di Firenze in quest'anno 1725» (l'indicazione non trova corrispondenza con la segnatura attuale).
- iv. La *Istoria della Beca* attribuita a Luigi Pulci: *Ognun la Nencia tutta notte canta* (pp. 169-77).
- v. Frottola di Luigi Pulci: *Le galee per Quaracchi* (pp. 178-86).

3.

Al regesto delle testimonianze che tramandano il *Libro* si è aggiunta in tempi recentissimi una voce ben più importante: nel catalogo II, 2005 della libreria antiquaria *Philobiblon* è ricomparso il codice quattrocentesco appartenuto a Giulio Dolci (Codice Dolci = D). Come già in quella sede evidenzia la scheda descrittiva, non sussistono dubbi sull'identificazione, data la perfetta identità del contenuto (sonetti I-LXXXIII dell'ed. Dolci) e la presenza di due numerazioni dei singoli testi ascrivibili allo stesso studioso primonovecentesco: l'una che numera i sonetti progressivamente a matita violetta, l'altra che appone in inchiostro nero il numero che ad essi corrisponde nell'edizione del 1759 (E): ambedue le tipologie sono visibili nella Figura 4. Ecco una breve descrizione del manoscritto:

D = Cart., mm 203 × 137, secolo xv ultimo quarto. È costituito da 31 carte non numerate, di cui le ultime 3 sono bianche. I quattro fascicoli (I-III⁸, IV⁷) presentano richiami verticali parzialmente rifilati. La rigatura è a secco e il testo è disposto su un'unica colonna (mm 145 × 80), in 29 linee per pagina. Un'unica mano umanistica corsiva calligrafica scrisse i testi e i richiami, mentre un'altra mano coeva inserì, con tratto più corrente, alcune rubriche (le prime sette, quelle in rosso). Le altre didascalie furono inserite probabilmente da un'ulteriore mano, in un secondo momento, nello spazio (sempre solo un rigo) lasciato bianco. La filigrana è del tipo *chapeau* (Briquet 3373: Firenze, 1473-1483). L'iniziale di c. 1r è su tre righe, a foglia d'oro, decorata con fregio a tralci e bianchi girari su sfondo azzurro, rosa e verde, sbalzato con puntini in bianco, che corre lungo il margine orizzontale e verticale fino a circa metà della rispettiva estensione (Fig. 5). Le altre iniziali di lirica sono a capitali azzurre, mentre le iniziali di quartina e terza (e di ciascun verso della coda) sono maiuscole e, ad eccezione di quelle dei settenari, che sono giustificati a destra, risultano incolonnate fra loro e con l'iniziale di lirica. Sono maiuscole anche le prime tre-quattro lettere che seguono l'iniziale di lirica.

La legatura è d'inizio Cinquecento in pergamena floscia, con dorso a capitelli passanti. Lo stato di conservazione si presenta molto buono: le poche carte danneggiate sono state restaurate dell'esigua parte del margine caduta (quindi senza lesioni del testo). Il manoscritto contiene un foglietto scritto a mano che reca la nota «Codice Dolci».¹

Fin da un primo esame il codice pare doversi datare senz'altro entro il xv secolo, e in particolare, alla luce anche dell'esame delle filigrane, intorno al 1480. Qualche elemento in più, utile a precisare non solo la datazione del manoscritto, ma anche la sua origine, si può ricavare da un'analisi della grafia, un'elegante umanistica corsiva ben riferibile, appunto, al lasso cronologico indicato (Fig. 4). La mano del copista è identificabile con quella di Tommaso Baldinotti (1451-1511), personaggio noto agli studi quattrocenteschi

¹ In ragione della particolare storia del manoscritto, sopra ricordata, le voci bibliografiche sullo stesso sono pochissime: si tratta, appunto, dei due lavori che si collocano agli estremi del settantennio di 'oblio' del codice, cioè dell'edizione del Dolci, che riserva al manoscritto una succinta menzione a p. 11 («I primi 83 sonetti si ristampano oggi da un ms. inedito, che è in possesso del compilatore di queste note») e del recentissimo catalogo della Libreria Philobiblon (Philobiblon 2005, pp. 8-13 e tav. 2, che riproduce parte di c. 1r).

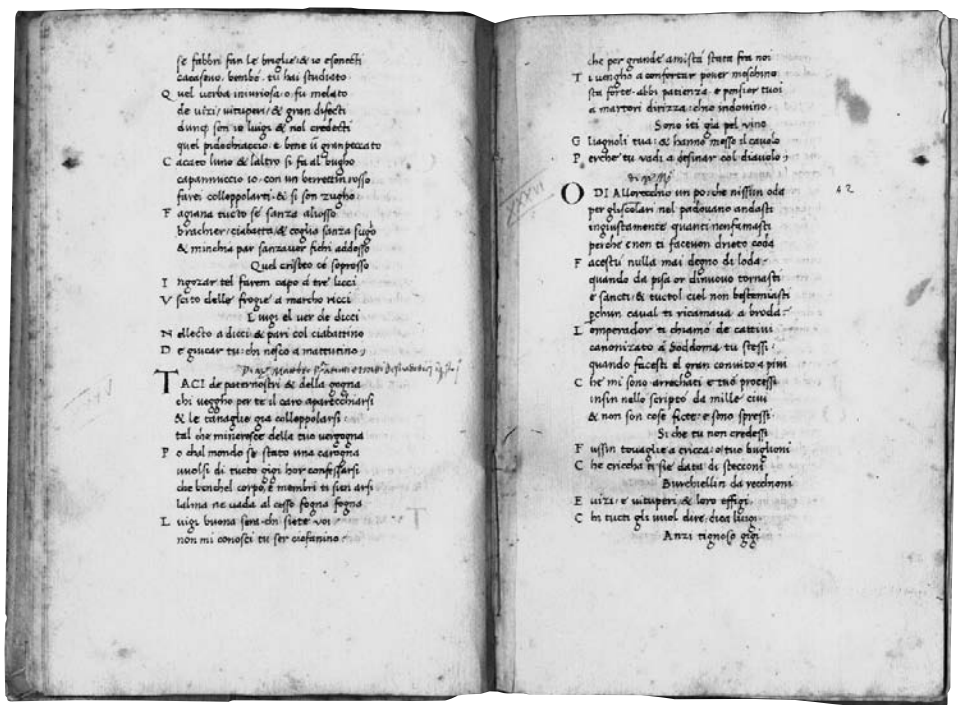


FIG. 4. Codice Dolci, collezione privata, cc. 12v-13r.

sia come prolifico poeta latino e volgare, sia come altrettanto indefesso copista.¹ Non essendo il codice sottoscritto, l'identificazione della mano di scrittura non può che avvenire attraverso confronti con altri codici sicuramente spettanti al medesimo scriba. Un primo elemento per l'attribuzione al Baldinotti della trascrizione del codice è l'eleganza – direi inconfondibile – della sua corsiva all'antica, la «qualità unica ed altissima della sua scrittura».² È l'effetto della prima impressione della visione del codice. Un'impressione che però, naturalmente, necessita di più corporee pezze d'appoggio per essere suffragata.

Occorre dunque identificare in via preliminare i termini di paragone più opportuni con cui mettere a confronto il Codice Dolci. Nell'ampia produzione scrittoria del Baldinotti c'è l'imbarazzo della scelta, e converrà quindi restringere il campo secondo criteri predefiniti. L'attività di copista del Pistoiese fu molto intensa e cominciò prestissimo, dal momento che i primi codici da lui sottoscritti sono datati addirittura 1464-1465: tali date portano rispettivamente il codice Laurenziano Acquisti e Doni 176, contenente un Seneca tragico,³ e il codice della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e

¹ Sul Baldinotti copista si vedano i seguenti saggi, a cui si farà riferimento per tutta la parte che segue: Petrucci 1956 e 1963; De la Mare 1985, pp. 446-47, 539-40; De RobertisT 1997; Badioli, Dami 1997 (soprattutto la lista dei manoscritti copiati da Tommaso a pp. 172-76); Albanese 1999. Sul Baldinotti poeta si vedano invece, oltre al vecchio Chiti 1898 e all'appena ricordato saggio di Badioli e Dami, Lanza 1976, 1982 e 1986. Quanto alle edizioni delle sue numerosissime rime, contenute in 6 corposi manoscritti, si può ricorrere, oltre che ai citati studi del Lanza, alle recenti edizioni: Lanza 1992; Esposito 2000; Moxedano Lanza 2001, oltre alla stampa settecentesca Baldinotti 1702.

² De RobertisT 1997, p. xix.

³ Per questo manoscritto si veda ora la scheda di Silvia Fiaschi in De RobertisT, Resta 2004, pp. 165-66 (con riproduzione di c. 107r).

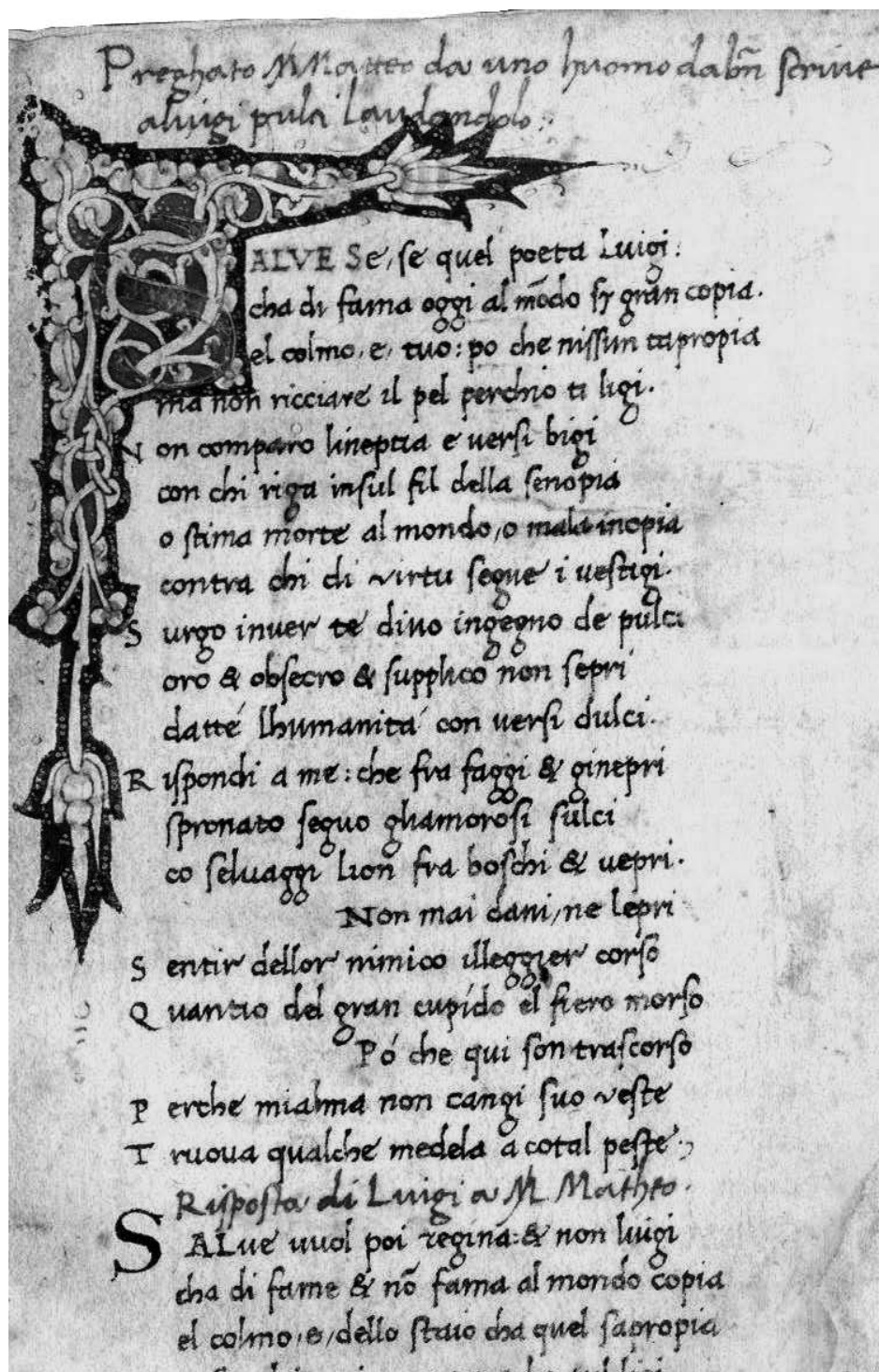


Fig. 5. Codice Dolci, collezione privata, c. 1r.

Corsiniana 41 G 20 (Corsiniano 7), contenente varie opere di Lattanzio.¹ D'altra parte, non mancano i manoscritti vergati dal Baldinotti oltre l'estinguersi del xv secolo.² Data l'abbondanza degli elementi di confronto a disposizione, quindi, corre l'obbligo di una scelta preliminare, che sarà bene compiere su fondamento contenutistico e di destinazione: è ormai abbastanza provato che le differenze, talora significative, fra i vari manoscritti esemplati dalla penna di Tommaso – che non si spiegano, se non parzialmente e con molte cautele, con un processo evolutivo (o involutivo) della grafia dello scriba nel corso del tempo – sono invece per lo più riferibili a differenze di registro e di destinazione, a uno scarto formale più che cronologico.³

Un confronto puntuale sarà da fare anzitutto con i codici di materia volgare, sia perché essi differiscono, in linea di massima, da quelli di testi latini per alcuni aspetti (per esempio l'uso molto più contenuto delle abbreviazioni e dei compendi, o l'assenza – dovuta alla natura dei testi copiati – di uno dei caratteri distintivi della scrittura umanistica, la presenza della *s* sul rigo in fine di parola, nonché della *e* cedigliata per esprimere il dittongo), sia perché l'esame di codici volgari consente di apprezzare alcune caratteristiche peculiari pertinenti ugualmente alla grafia come ad aspetti linguistici. Fra questi manoscritti volgari (11 secondo la tabella riassuntiva compilata da Lorella Badioli e Federica Dami, a cui andranno aggiunti almeno il codice segnalato da Gabriella Albanese e l'importante Chigiano M iv 79 della Biblioteca Apostolica Vaticana, su cui tornerò fra breve), hanno un rilievo particolare i codici di poesia, che consentono di mettere a confronto col Codice Dolci anche la *mise en page* e altri aspetti peculiari della scrittura dei versi (presenza di vocali sovrannumerarie, incolonnamento dei versi, trattamento delle iniziali, gestione delle didascalie). Notevole, quindi, risulta soprattutto l'affinità della scrittura del Codice Dolci con quella del manoscritto 3 della Società Dantesca Italiana, la «Raccolta Aragonese primogenita», riconosciuta da Domenico De Robertis in un importante saggio.⁴ Il codice, pergameneo ed elegantissimo, destinato al duca Alfonso d'Aragona, contiene la *Vita Nuova*, le quindici canzoni e il *Convivio*, affiancati solo dalle rime dei due Buonaccorso da Montemagno. Ancora più stringente, a mio avviso, è il rapporto con l'appena menzionato Chigiano M iv 79, corposa silloge di rime per lo più tre-quattrocentesche.⁵ Il codice, cartaceo, di 202 carte, presenta sul margine inferiore della prima lo stemma dei Baldinotti: come in altri casi analoghi, la presenza dello stemma denuncia l'appartenenza del manoscritto alla biblioteca di Tommaso e la destinazione privata dello stesso. Anche la decorazione della prima iniziale del codice è sostanzialmente identica a quella del Codice Dolci.⁶

¹ Su questo manoscritto si vedano, in particolare, Petrucci 1956 e ora la scheda di Laura Forgione in Cadei 2002, pp. 115-16, scheda 27, con riproduzione a colori di c. 2r. Nello stesso catalogo si vedano anche le altre schede, curate dalla medesima studiosa, relative a codici copiati dal Baldinotti: n° 29 (Corsiniano 43 E 22, opere di Cicerone e Leonardo Bruni); n° 45 (Corsiniano 44 E 28, *Driadeo* di Luca e *Giostra* di Luigi Pulci) e n° 46, che si citerà in séguito.

² Si veda in proposito la tavola, già citata, compilata da Lorella Badioli e Federica Dami, che riporta, quando è possibile determinarla, anche la datazione dei manoscritti.

³ De RobertisT 1997, pp. xxi-xxii.

⁴ De Robertis 1970 (1978). Di questo manoscritto è stata pubblicata un'edizione in facsimile: SDI 1997.

⁵ Per la descrizione del codice e il riconoscimento della mano, De Robertis 2002, I II, pp. 759-61. Interessante rilevare, dopo quanto si è detto del manoscritto 3 della Società Dantesca, che il codice chigiano contiene, fra l'altro, le 15 canzoni di Dante e una serie di rime dantesche della *Vita Nuova*.

⁶ Si rammenti che Petrucci 1956, pp. 256 e 262 attribuisce a Tommaso o al fratello Antonio la decorazione dei codici da loro trascritti e l'inserimento delle iniziali colorate e delle rubriche. Anche l'iniziale di una delle due copie del *Driadeo d'amore* copiate da Tommaso e ora conservate nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana (codice Corsiniano 44 E 28, c. 1r) è molto vicina a quella del Codice Dolci (per un confronto si veda la riproduzione a colori pubblicata in Cadei 2002, p. 144).

Aggiungerei alla lista dei codici molto vicini, da un punto di vista grafico-formale, al Codice Dolci, due testimoni delle rime del Baldinotti: il Magliabechiano VII 1148 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, anch'esso sicuramente di destinazione privata, poiché trasmette solo la lunga tenzone del Baldinotti con tale Borsi (è ovvio che su questo aspetto, molto interessante dal punto di vista della nostra ricerca, torneremo più avanti) e presenta, a c. 7r, lo stemma dei Baldinotti e, nell'iniziale, il ritratto del nostro in abito sacerdotale; il codice A 59 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia (Fig. 6),¹ che contiene il *Petretto*, canzoniere del Baldinotti diviso in sette libri, e reca anch'esso, a c. 11r, lo stemma della famiglia dei Baldinotti e una decorazione, molto simile a quella del Codice Dolci, presente in diversi altri manoscritti esemplati su commissione o scritti per la propria biblioteca dal nostro.² Dunque, in tutti questi codici ricorrono sistematicamente gli stessi caratteri specifici che consentono di attribuire la copiatura degli stessi alla medesima mano. Vediamo dunque i caratteri costitutivi di tale affinità.

Anzitutto, è ovvio, i manoscritti presentano la medesima forma delle singole lettere, sia come tracciato che come modulo.³ Le aste delle lettere sono sempre dritte, lievissimamente inclinate verso destra; la *e*, che è tracciata in due tratti e presenta, in fine di parola, un evidente prolungamento verso l'alto (lo stesso fenomeno si riscontra spesso anche nella *r* in fine di parola); la *a* ha forma chiusa e lievemente schiacciata; la *g* presenta la forma a doppio occhiello, con l'occhiello inferiore sempre perfettamente chiuso e il tratto di raccordo fra i due occhielli lievemente ondulato; *s* e *f* fanno costantemente sotto il rigo; le aste delle lettere sono concluse da un breve trattino obliquo; è presente il legamento *ct*; la *z* è sempre sul rigo e ha forma dritta; netta è la prevalenza della *u* di forma tondeggiante, ma si registra anche la presenza, saltuaria ma costante in tutti i codici in posizione iniziale, della *v* angolare; costante è l'uso del segno &.

Vi sono poi altri aspetti della grafia che si legano strettamente ai fatti linguistici o pertengono ad ambiti, come quello dell'uso dei segni interpuntivi, per cui nel Quattrocento ancora estremo non vigeva una norma universalmente accettata. Si segnala anzitutto la sistematica presenza del puntino sopra la *i*, primo (e sia pure generico) elemento che rimanda, nelle grafie umanistiche, ad anni successivi al 1450-1460.⁴ Il Baldinotti, se nella sua scrittura dei versi volgari adopera pochissimi compendi, si serve invece di un numero piuttosto alto di segni interpuntivi e diacritici: la barra trasversale (/), usata solo all'interno del verso, a indicare le pause brevi e a volte per separare le parole, nonché sistematicamente per distinguere i membri delle enumerazioni; il segno di due punti (:) con la stessa funzione di pausa breve; il segno di punto e virgola (., o anche ;), a indicare pausa forte, è posto invece esclusivamente in chiusura delle liriche. Soprattutto, però, la *scripta* del Baldinotti è contraddistinta dall'uso frequente e sistematico dell'accento

¹ Per una succinta descrizione di questo manoscritto (ma con ampi rinvii bibliografici), Murano, Savino, Zamponi 1998, p. 95 e tav. ccv. Lo stesso catalogo (pp. 94-95, tavv. cciv, ccvi, ccvii) contiene anche le descrizioni degli altri tre codici contenenti rime del Baldinotti che si richiameranno in seguito.

² Per la distinzione fra codici scritti per la propria biblioteca e codici scritti su commissione si vedano De la Mare 1985, pp. 444-47; De RobertisT 1997, p. xx, e Albanese 1999, p. 254.

³ L'uniformità del modulo di scrittura di questi manoscritti è molto significativa per almeno due ragioni: anzitutto perché il Baldinotti fu «capace di realizzare la varietà forse più elegante (*e minuta*) di corsiva all'antica fiorentina» (De RobertisT 1997, p. xx, mio il corsivo); poi perché il modulo piccolo pare, a quello che ho potuto vedere, un carattere tipico della produzione del Baldinotti giovane e maturo, mentre alcuni codici riferibili al periodo più tardo della sua carriera (ad esempio gli altri tre codici forteguerriani segnati A 58, 60 e 61, se davvero sono di sua mano: si veda Badioli, Dami 1997, pp. 170-71 e rinvii relativi, ma anche il catalogo di Murano, Savino, Zamponi 1998, che per questi tre codici, diversamente da quanto fa per quello segnato A 59, non specifica il nome del copista) sembrano contraddistinguersi, fra l'altro, per un modulo più ampio e spazioso.

⁴ Petrucci 1992, p. 187.

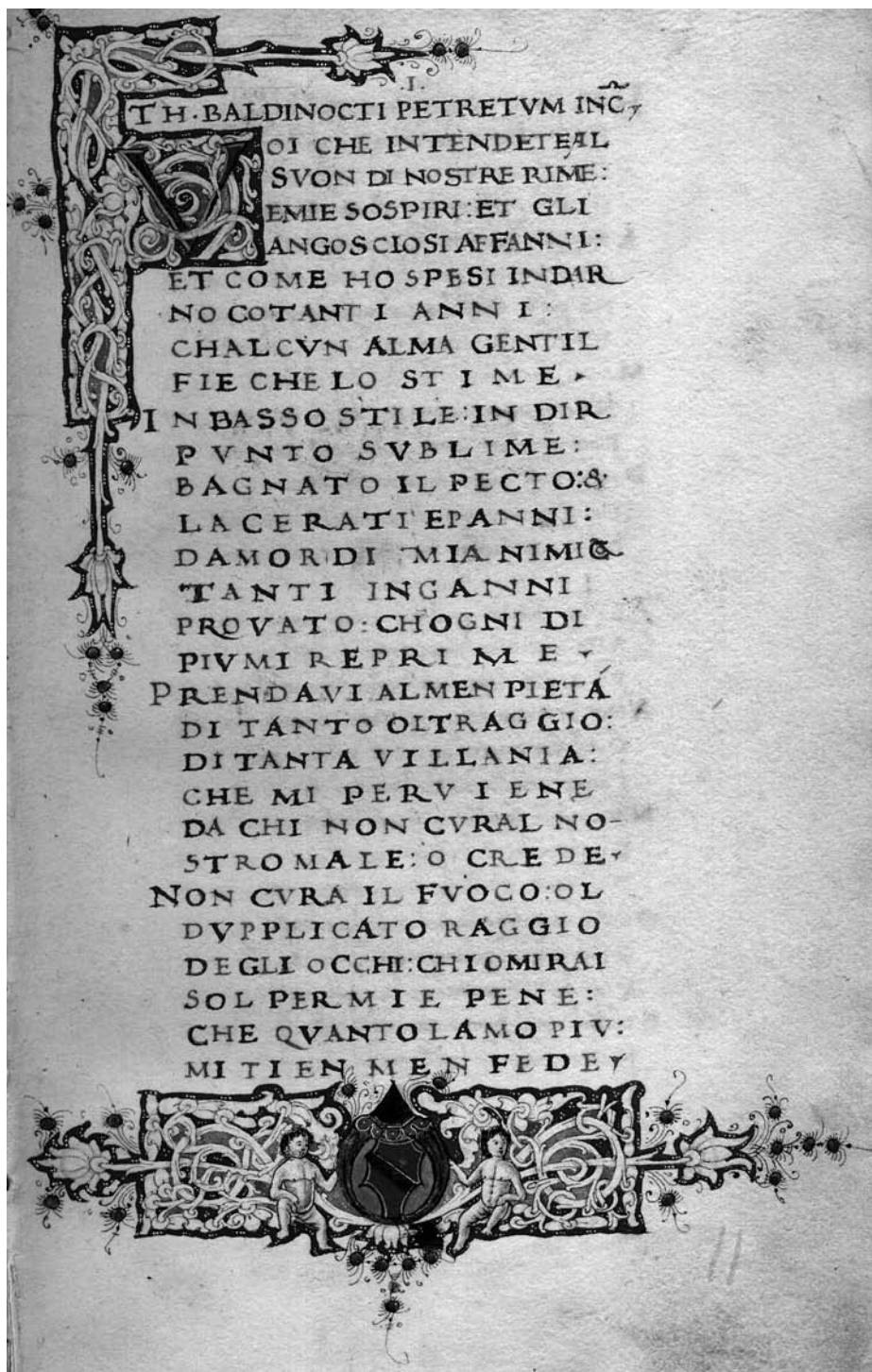


FIG. 6. Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, A 59, c. 1r.

acuto, che marca le parole tronche e pare avere, nell'intenzione dello scriba, valore dia-critico-interpretativo: si presenta spesso, infatti, per distinguere alcuni omografi soprattutto nei luoghi in cui il dettato risulterebbe ambiguo.¹

Per quanto concerne gli aspetti linguistici e metrici, va rilevata da un lato la tendenza dello scriba a servirsi di grafie etimologiche; dall'altro la sua attenzione alla misura dei versi, dato che egli evita di norma di scrivere le vocali sovrannumerarie, operando verosimilmente prima della copia i normali interventi di apocope e sincope che consentono di eliminare le vocali prosodicamente ininfluenti. Un ultimo elemento, che credo però decisivo, riguarda l'adozione assai frequente del grafema *y*, non solo per le parole di reale o presunta origine greca:² in particolare, mi pare notevole la sistematica adozione della scrittura *sy* per *si* (mentre per la particella pronominale *si* Tommaso usa, se ho visto bene, la grafia *si*), che ritorna in tutti i codici presi in esame, e che costituisce uno dei pochi elementi della grafia del Baldinotti veramente distintivi.

Anche nell'impostazione della pagina e nell'uso degli spazi i manoscritti indicati presentano forti analogie: dal generale effetto di «verticalità» della scrittura ravvisato da Teresa De Robertis nel ms. n° 3,³ con evidente riscontro nel Codice Dolci, che pure presenta ampi margini e un'area di scrittura stretta e lunga, all'uso di lasciare un solo rigo bianco (solo in pochi casi: due) per le rubriche, da inserirsi comunque in un secondo momento.⁴ Questo uso, che ritorna in tutti i manoscritti scelti per il raffronto, ebbe conseguenze notevoli sulla confezione del testo: talora costrinse lo scriba a ricorrere ad abbreviazioni nelle rubriche (mentre, come si è detto, nel testo i compendi sono assai rari), talaltra a tralasciare gran parte delle stesse (Chigiano M iv 79), altre volte a far sì che il recupero delle didascalie, se estese, non potesse avvenire che sugli spaziosi margini (Codice Dolci, dove le rubriche sono di altre mani). Altri caratteri costanti sono quelli già descritti per il Codice Dolci in merito alla gestione delle iniziali del manoscritto, delle singole liriche e delle partizioni strofiche interne alle stesse e all'uso dei richiami verticali scritti dall'alto verso il basso. Se quest'ultimo è un dato assai diffuso nei manoscritti della seconda metà del Quattrocento, va rilevato che il Codice Dolci e alcuni altri di quelli di mano del Baldinotti recano una particolarità singolare: anche l'iniziale del richiamo, infatti, è colorata e di modulo lievemente più grande: ciò avviene talvolta nel codice A 59 di Pistoia, sempre nel Chigiano (dove addirittura si distingue il colore dell'iniziale del richiamo – rosso o azzurro – in conformità con quello dell'iniziale alla carta seguente), mentre nel Codice Dolci (c. 8v) l'iniziale del richiamo è talora mancante, il che significa comunque che era previsto che fosse miniata. La stessa peculiarità si registra, fra l'altro, in un altro celebre ed elegante codice di età laurenziana, il Laurenziano xli 34, ampia silloge di rime prevalentemente quattrocentesche significativamente inaugurata da Buonaccorso da Montemagno (si rammenti la sua presenza nella «Raccolta Aragonese primogenita») e ancor più significativamente conclusa da una ricca scelta di rime di Cavalcanti, Bernardo Pulci – di cui costituisce il più ricco testimone – e Lorenzo de' Medici.⁵

¹ L'uso dell'accento non è del tutto ignoto a certi manoscritti di fine Quattrocento, ma mi pare eccezionale la sistematicità e la coerenza con cui il Baldinotti adopera questo segno. Per l'uso dell'accento nel tardo Quattrocento e nel Cinquecento, Migliorini 1957, pp. 223-24; Trovato 1992 (1998); Castellani 1995.

² Per l'uso di questo grafema nel Rinascimento, Migliorini 1957, p. 203.

³ De RobertisT 1997, p. xxii.

⁴ Per questo aspetto della confezione dei codici di Tommaso, Petrucci 1956, p. 256.

⁵ L'analisi del contenuto del codice, insieme a quanto si è già detto, permette di sancire senza esitazioni la sua provenienza dalla cerchia laurenziana. Notevoli mi paiono soprattutto le affinità con le due Raccolte Aragonesi (primogenita e definitiva); data la nutrita presenza di testi dedicati a Lorenzo e la piccola silloge finale di testi laurenziani non escluderei che lo stemma di c. 1r potesse essere quello dei Medici.

A noora che la mie mente ignorando
 non puo discernere tutte quelle cose
 che ordinate son come ne quando
 Perche mie voglie non istien oziose
 I ho pur detto di quel cho' trovato
 come che prima il libro mi propuose
 S empre sie benedetto & ringraziato
 el nome di colui che nacque al mondo
 per liberarci dal maluagio y stato
 E t sempre innuoco il nome suo giocondo
 che ci conserui nella gratia sia
 guardandoci dalloco sy profondo
 S i che lultimo di beato sia

Di M. Buonaccorso da Montemaro.

O Clita maesta felice & saneta
 che di tua gloria & di tua gran uirtute
 o diuina so. nostra salute
 o sacro Carlo che sy bella pianta
 fama del tuo bel nome eternal lasci
 dappoi chel cielo in te nostra salute
 uiserbato ha doppo a miseria tanta
 circunda omai con gli honorati passi
 italia nostra peregrina intorno
 che sol te uodey brama
 ay signor mio che gloriosa fama
 ti serba un sacro & benedetto giorno
 fel. liare il dur poetico distingue
 che del tuo nome addorno
 cantino ancor mille famose lingue.

FIG. 7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI 34, c. 93v.

Attribuirei anche quest'ultimo, per evidente identità di grafia, ma anche per le caratteristiche di *mise en page* e *mise en texte*, alla mano di Tommaso Baldinotti (Fig. 7): la forma delle singole lettere, il modulo della grafia, la divisione degli spazi e l'impostazione della pagina presentano le medesime caratteristiche dei manoscritti fin qui analizzati.¹

Dunque, il copista del Codice Dolci pare avere trovato, in base a quanto sono venuto argomentando, un'identità ben definita. Tommaso Baldinotti, si è già detto, è personaggio noto e sicuramente interno a quello stesso ambiente medico in cui la tenzone tra Luigi Pulci e Matteo Franco si svolse. Lo scriba è in questo caso, dunque, un testimone assai prossimo cronologicamente e geograficamente alle vicende della tenzone. Non mi propongo di approfondire in questa sede le implicazioni che la nuova acquisizione determina per quanto concerne le vicende dell'ambiente medico fra fine anni settanta e inizio ottanta, ma voglio sottolineare almeno due aspetti. Il primo riguarda il Baldinotti poeta. Fra i manoscritti che conservano le sue numerosissime rime, qui è bene richiamarne uno, il già citato Magliabechiano VII 1148, autografo, che conserva solo ed esclusivamente una lunga tenzone fra il medesimo e un Borsi, che a tutt'oggi non è stato identificato con certezza. Già questo aspetto è di per sé notevole (non conosco altri casi di interi manoscritti riservati a una tenzone poetica, salvo una sezione del Riccardiano 2254 che tramanda i 15 sonetti della tenzone fra il Burchiello ed il canonico aretino Rosello Roselli) e non può non richiamare per analogia il *corpus* più strettamente legato ai sonetti responsivi di Matteo Franco e Luigi Pulci. Ma questa analogia, che potrebbe sembrare soltanto una suggestione, diventa un fatto che è impossibile non sottolineare qualora si rammenti – sulle orme di coloro che per primi lo hanno messo in luce –² che detta tenzone baldinottiana vada collocata intorno agli anni 1481-1484 (grosso modo negli stessi anni, dunque, della trascrizione del Codice Dolci) e che soprattutto in questi testi viene ricordata più volte e citata come esplicita e diretta pietra di paragone la tenzone fra Luigi Pulci e Matteo Franco. Il secondo aspetto ci riporta invece nello scrittoio del Baldinotti (a cui, fra le altre cose, il Borsi rimprovererà di «scrivere libri a prezzo»). Da detto scrittoio dovettero uscire, oltre al codice Dolci, altri testimoni di opere pulciane: uno, contenente il *Driadeo* di Luca Pulci e la *Giostra* (incompleta) di Luigi (Corsiniano 44 E 28, già 613, con tanto di stemma di famiglia, che Petrucci data agli inizi degli anni '80),³ è compreso nella già citata lista dei codici copiati dal Baldinotti; un altro, il Corsiniano 43 A 6 (già 1306, contenente un'altra copia del *Driadeo*) è ricordato da Roberta Manetti.⁴ A questi andrebbe aggiunto, in virtù di quanto detto sopra, il citato Laurenziano XLI 34.

¹ Il riconoscimento si propone qui per la prima volta. Per questo manoscritto si ricorra alle descrizioni di De Robertis 2002, I 1, pp. 108-9 (e prima in SD, xxxix, 1962, pp. 141-42), con relativa bibliografia, oltre che a Delcorno Branca 1971, pp. 234-35 e alla scheda di Roberta Manetti in Lenzuni 1992, p. 80. Anche la decorazione della prima iniziale (e anche delle altre iniziali di lirica o di strofa) è analoga a quella descritta, così come il fregio di c. 1r. Purtroppo la parte bassa della medesima carta (che doveva contenere lo stemma dello stesso Baldinotti o del committente) è stata asportata e sostituita, per restituire al foglio il formato originario, con carta antica. Tra il XLI 34 e D si osserva inoltre la stessa impaginazione con iniziali maiuscole di quartina/terzina spostate all'esterno; la stessa decorazione con iniziali ruggine e prime lettere del componimento in maiuscoletto (ruggine in XLI 34 e nel testo d'apertura di D; brune nel resto di D); gli stessi richiami verticali di fascicolo (D, c. 8v). Un altro codice che propongo qui di assegnare al Baldinotti è il Magliabechiano VII 25 della Nazionale di Firenze, miscellanea di rime tre-quattrocentesche (fra gli altri, ritorna Buonaccorso da Montemagno), con qualche testo del Duecento (Dante, Cecco Angiolieri).

² Chiti 1898, pp. 64, 69; Badioli, Dami 1997, pp. 118-24.

³ Petrucci 1956, p. 259.

⁴ Si veda la scheda 2.3 in Lenzuni 1992, pp. 34-35. Un'accurata descrizione del codice è ora nel catalogo Cadei 2002, pp. 144-45, scheda 46 (con riproduzione a colori di c. 4r).

Dopo questo lungo discorso, che pare averci allontanato dalle strette pertinenze della tenzone Pulci-Franco, torniamo all'oggetto principale di questa nota, il Codice Dolci, che credo di aver provato essere stato scritto da Tommaso Baldinotti. Si tratta certo di una novità significativa, perfino feconda se si vuole, dato che promette, come si è visto, di aprire nuovi scenari nell'interpretazione della tenzone Pulci-Franco e nell'analisi del suo significato e della sua genesi. Ma per approfondire queste implicazioni storico-letterarie sarà bene attendere un esame accurato della lezione del Codice Dolci e delle altre testimonianze. Prima è necessario giustificare perché, da un punto di vista filologico, è così importante aver identificato lo scriba del Codice Dolci. Si potrebbe osservare che il riconoscimento della mano di scrittura di un codice non reca, di per sé, implicazioni necessariamente decisive a livello di costituzione del testo, ma semmai può aiutare a precisare la relazione fra le singole testimonianze o la loro collocazione cronologica. In attesa di esaminare in dettaglio le risultanze della collazione, si deve però avvertire che se il riconoscimento di una determinata mano in un codice non produce necessariamente effetti rilevanti sul piano ecdotico, il riconoscimento della medesima in un altro testimone dello stesso testo, specie se quest'ultimo vanta un numero limitato di testimoni, cambia decisamente le carte in tavola e fa sospettare che lo scriba in questione abbia avuto un ruolo per così dire privilegiato nella diffusione dell'opera. Venendo al merito, giova ricordare che i testimoni manoscritti più significativi dei sonetti del Pulci e del Franco sono, oltre a D, i tre ricordati innanzi: il Trivulziano 965 (T), il Barberiniano latino 3912 (B) e il codice 1336 della Palatina di Parma (P). Ebbene, da un esame anche sommario degli stessi si riconosce subito la mano del Baldinotti in B, che presenta gli stessi caratteri dei manoscritti di mano di Tommaso sopra illustrati, dalla scrittura alla decorazione. La presenza di uno stemma a piè di pagina, identificabile con quello della famiglia fiorentina dei Carnesecchi, rivela come anche questo codice fosse stato trascritto su commissione.¹ Nondimeno, P presenta i medesimi caratteri dei precedenti, anche se, con l'avanzare delle carte, pare che l'accuratezza tipica delle copie vergate dal calligrafo pistoiese conosca qualche appannamento. La ragione di questa maggiore libertà del copista è forse da ricercare nel probabile uso personale del manoscritto che presenta lo stemma di famiglia in calce a c. 1r (di cui sopra p. 127, nota 3). Il Baldinotti si configura dunque come l'indiscusso protagonista della trasmissione del *corpus* dei sonetti del Pulci e del Franco.² Il fatto che egli vergasse ben tre copie – e probabilmente le più antiche – dei sonetti non deve sorprendere: si è già ricordato il caso analogo del *Driadeo* di Luca,³ ma ancora più rilevante è forse quello dei diversi codici che Tommaso copiò, e per la sua biblioteca e su commissione dell'autore, contenenti alcune opere di Marsilio Ficino, e in particolare le *Epistole*.⁴ Per alcuni manoscritti da lui esemplati, inoltre, pare che si avvallesse di più antografi e che registrasse sui margini le varianti.⁵

¹ Lo stemma della famiglia è «d'azzurro, ad un rocco di scacchiere d'oro; col capo bandato d'azzurro e d'oro» (Di Crollalanza 1965, I, p. 241). È interessante rilevare che un Carnesecchi, Leonardo di Cristofano, copiò un codice del *Driadeo* di Luca Pulci (Tavernati 1985, pp. 271-72).

² Il fatto che almeno alcuni dei codici di materia latamente 'pulciana' su cui si è richiamata l'attenzione fossero presumibilmente destinati alla biblioteca di Tommaso confermerebbe un particolare interesse del Baldinotti per la poesia di Luigi. Andrà anche ricordato l'epicedio scritto da Tommaso per la morte di Luigi conservato nel manoscritto pistoiese A 58, c. 113v (inc.: *Piangete muse e voi che havevi electo*, edito in Lanza 1982, p. 448).

³ Per la tradizione manoscritta e a stampa del *Driadeo*, Giudici 1916, pp. 14-17, e soprattutto Tavernati 1985.

⁴ Su questi aspetti, Gentile 1990, pp. LXVII-LXVIII, CX-CXI, CXXXIII-CXXXV, CXLIII, CLIV e CCXLI. Anche Antonio, fratello di Tommaso, che pure era un apprezzato copista, si segnala per aver trascritto, fra i sei codici che gli si attribuiscono (Badioli, Dami 1997, p. 177) ben tre copie del *Filocolo* boccacciano e due manoscritti di Virgilio.

⁵ Petrucci 1956, pp. 257-58.

4.

Acquisita la nuova, preziosa testimonianza di D, è necessario adesso provare ad esaminarne il contributo alla costituzione del testo, verificandone la collocazione in termini testuali: il fatto che l'allestimento di tre dei principali codici possa essere attribuita alla mano di Tommaso Baldinotti suggerisce di cercare innanzitutto di chiarire le relazioni fra D, B e P. Al di là dell'identità dell'estensore, i tre testimoni sono caratterizzati da un'ampia serie di lezioni comuni che li oppongono, per es., a T ed alla *princeps* BL.¹

TAV. 1A. Lezioni che accomunano D, B, P.

(Num. in D)	D, B, P	T, BL
VII, 1	in prima che sia	prima che sia
IX, 14	de' cieri o delle zane	da' cieri o dalle zane
IX, 16	et con sonetti	or con sonetti
XIV, 15	Inopa	inopia
XIV, 17	roz(z)a	lonza
XV, 4	lasagnina (lasagnigna P)	lasagnera
XIX, 9	del Za, d'Orgagna	del Za, Orgagna
XXXV, 6	Gigi (h)or confessarsi	or Gigi confessarsi
XXXVI, 1	che nessun(/ni-) oda	che nessun m'oda
XXXVI, 13	insin nello scrittoio	insino allo s.
XXXIX, 5	me' non s'arrosta	vie non s'arrosta
XLI, 11	a disegnar melloni	a disinar m. T; a difinir BL
XLI, 17	(et) gitteransi	e gitterassi(/-ar-)
XLIX, 6	tinto in ber(r)icuochi	tinto a b.
XLIX, 1	Tanti sonetti(/-cti) che sarà	Tu ne mandasti dodece(/-ici)
	tristizia(/-tia)	tristizia
L, 13	l'un si sta 'n casa	l'un s'infarina

Se nella tabella appena scorsa prevalgono le varianti adiafore, occorre registrare un cospicuo gruppo di luoghi in cui la triade baldinottiana ha certamente la lezione corretta e *difficilior* a fronte di corrottele e/o banalizzazioni attestate altrove:

TAV. 1B. Lezioni *difficiliores* di D, B, P.

(Num. in D)	D, B, P	T, BL
IX, 2	fanti de' Pulci	tanti de' Pulci
XVII, 8	tu suoi tane' (= 'marrone scuro') portarle	tu suoi tanto portarle
XVIII, 20	l'asima al culo	l'asta (l'asin BL) col culo
XXI, 7	men ch'un saraffo	men ch'un caraffo [men men ... (+) T]
XXX, 13	bando rubello	del rebel bando T; bando di r. (+) BL
XLI, 20	aver guarito un pazo	aver chiarito un pazo
XLVII, 7	giano e 'l pazera	grano (et) pantiera T (giano e p. BL)
XLIX, 10	ho pur domo il(/el) sere	ho purgato il(/el) sere
LXII, 10	saper quel ch'anima è	saper come anima è T / saper che anima è BL

¹ Il raffronto riguarda principalmente la tradizione manoscritta: in attesa di più approfondita collazione delle stampe, BL viene assunta a titolo sperimentale come rappresentativa della prima circolazione tipografica, poiché risulta – com'è ben noto – assai più probabile la derivazione delle edizioni successive dalla *princeps* che da manoscritti, peraltro concepiti – in questo caso – per una circolazione limitata a ristrette cerchie.

Poiché tra i luoghi elencati esiste almeno una lezione certamente erranea condivisa da D, B, P (XLI, 11 *a disegnar melloni* per il corretto *disinar m.* ‘desinare’ di T), occorre ipotizzare un capostipite da cui derivano i tre testimoni baldinottiani, ed accertare primariamente se sussista *descriptio* fra uno o più di essi mettendone a confronto le lezioni divergenti (TAV. 2A-C riportate qui sotto). Dal confronto di queste ultime risulta che tale possibilità non sussiste, poiché si possono trovare per tutti e tre i codici errori singolari che, non sanabili congetturalmente, sarebbero dovuti passare nell’eventuale *descriptus*. Per esempio, la presenza in P di un errore singolare, evidente ma insidioso come IX, 5 *oggi de’ pidocchi* (dove è soppresso il gioco di parole *Gigi de’ Pulci* → *Gigi de’ Pidocchi*, peraltro mutuato dai *Sonetti del Burchiello*: Zaccarello 2000, LXIV 6) lascerebbe aperta solo la possibilità di una *descriptio* del teste da D o B; ma ambedue le possibilità sono escluse dal fatto che, in tal caso, P avrebbe dovuto recepire da quei modelli errori della stessa tipologia, come XXXIV, 2 *e stran mottetti* di B (banalizzazione della più difficile, e non ricostruibile per congettura, lezione *stramottetti* ‘strambotti’). Per D, il discorso è ancora più semplice poiché l’eventuale *descriptus* non avrebbe potuto esibire in vv. 18-23 del sonetto IV, mancanti in quella testimonianza. Sembra tuttavia che restino tre luoghi che fanno eccezione a quanto fin qui dimostrato; a XXIX, 10 i tre codici baldinottiani offrono apparentemente tre lezioni diverse e adiafore:

lo p(er)mecte Iddio D; lo permette il ciel B; lo promette ’l ciel P

Ma si tratta di eccezione del tutto apparente, motivata dalla casuale sovrapposizione di due distinte varianti, l’una imputabile al solo D (*il ciel* → *Iddio*), l’altra al solo P (*permette* → *promette*, variante accolta dalle stampe fino a E). Altrettanto casuale la triplice divergenza a XII, 1, dove un errore del rubricatore provoca l’errore *Ho sfacciatel* in D, mentre B fraintende il sintagma in *Don Sfacciatel* e il solo P ha la lezione corretta *Do[h] sfacciatel*. In un ultimo caso, l’accordo B-P contro D è guastato dall’oscillazione – tutta linguistica, e normale nel fiorentino quattrocentesco – tra singolare e plurale nel verbo anteposto al soggetto plurale: *vi corre* B / *vi corran* P si oppongono all’innovazione *vi vola* di D (probabilmente indotta dalla ricerca di allitterazione col successivo *volentier*). A monte dei tre testimoni, i cui rapporti reciproci si cercherà di chiarire, occorre dunque supporre uno stesso capostipite, probabilmente la stessa copia di lavoro che Baldinotti teneva nel suo scrittoio: chiameremo questo ‘archetipo baldinottiano’ Bal. Del resto, verso un ambito personale o privato sembrano rimandare anche le coordinate codicologiche dei tre manufatti baldinottiani, accurati ma non ambiziosi sul piano della confezione, con P che reca lo stemma della famiglia dello scriba.

TAV. 2A. Lezioni che oppongono P agli altri codd. baldinottiani.

(Num. in D)	P	D, B
v, 17	andar s’acoza	a dar s’accoza
vii, 2	in prima ch’egli	e(t) prima ch’egli
ix, 5	oggi de’ pidocchi	Gigi de’ Pidocchi
xix, 13	incieschi	increschi
xxvi, 20	se’ pur un tristo	se’ per un tristo
xlIII, 18-20	E ’n amistà felici assai più che Thiocle (et) Pollinice: dianci buon tempo, (et) lassiam dir chi dice	OM. i tre vv.
lvii, 3	parea quel egli che	parea quel è che

Tav. 2B. Lezioni che oppongono B agli altri codd. baldinottiani

(Num. in D)	B	D, P
I, 4	s'appropia	t'apropia
I, 16	del lor nimico	del suo nimico
II, 7	ècci più che mai	ècci men che mai
XII, 12	et non so chome	che non so come
XIII, 15	E di continuo pesca	E continuo pesca
XIV, 11	huom famoso (-)	o (h)uom famoso
XV, 22	desta il brevial poi	desta il breviale
XVI, 6	farei mugolarti	farei ugnolarti
XVIII, 7	ti riconti	tu riconti
XXI, 5	deliberai	determinai
XXI, 6	zaffo	gaffo
XXXI, 8	né in altr'arte	et in(n) altr(a) arte
XXXIV, 2	e stran mottetti	et stramottetti
XXXVII, 16	che tu tel ligi	che tu t'alligi
XLVI, 15	Non che la Patria, il sito	Non che gli (hu)omini, (e)l sito
XLVIII, 6	pon mente al secondo	pon mente el (/il) secondo (/si-)
LVIII, 12	Chi credi sien?	chi credi sia?
LX, 3	non sare' mai verun	non sare' mai nessun
LXI, 6	e' non le sa	e' non se le sa (<i>ipermetro; se cassato in P</i>)
LXII, 6	o Lauro mio	Lauro mio
LXII, 9	e dimmi se tu se' pur sitibondo	e dimmi a me se pur se' sitibondo
LXII, 17	alle man fussi	alle man fussin (/fo-)
LXIII, 11	ne' luoghi fondi	ne' luoghi af(f)ondi
LXIII, 15	saria sì gran peccato	sare' sì gran peccato

Tav. 2C. Lezioni che oppongono D agli altri codd. baldinottiani

(Num. in D)	D	B, P
III, 9	è delle toppe	è delle chiave
III, 11	guarti, che 'l mio è aceto de' vin dolci	guardati dall'aceto di vin dolci
III, 12	OM. ch(e)	ch'al tuo falò
III, 15	prima da me ti sepri	'nanzi da me ti sepri
IV, 5	doppo suo cieca ignoranza vista	di poi suo ignoranza (e) ciec(h)a vista
IV, 7	che 'l bisdomin Michele	il bisdomin(o) Michele
IV, 18-20	OM. <i>i tre vv.</i>	O cosa iniqua e(t) sozza a ripensar che Cristo in voi s'incaldi, nimici pharisei (/f-), suo can(i) ribaldi. Fate che non riscaldi ... che la mie gentileza ancor (m')accenna.
IV, 21-23	OM. <i>i tre vv.</i>	guardati, moglie più che 'l gran paglianculo et la bigoncia al paragon teco sì mi sa d'arsiccio (h)abbiti cura ingegno (et) studio ti liscia
XIII, 3	or guarti moglie	
XIV, 12	più chorso paglianculo	
XXII, 2	con la bigoncia	
XXIII, 12	al paragon di te	
XXVI, 17	già mi sa d'arsiccio	
XXXVII, 4	abbici cura	
XXXVIII, 7	ingegno o studio	
XL, 11	ti ligia (= E)	

XLII, 2	insino a hora	insino a qui
XLII, 17	non t'ò cigolin	non ho Pulcin mio
XLV, 3	che vuo' tu dirne	che vuo' tu da me
XLV, 7	vengo col bel di Roma	corro col bel di Roma
XLV, 16	Lumachin mio, che val se tu ti crucci?	Tu mi par proprio un peto pe' pannucci
XLVI, 2	tante ne te darà	tante ne te darò
XLVIII, 16	da scarafaggi	di scarafaggi
XLIX, 11	aspetta pur, che 'l Franco hor e' si rizi	aspecta (/ -tt-) (h)or pur che 'l tuo Franco si rizi
XLIX, 14	eccomi fresco a tte con le mie schiere	Luigi i(o) ti darò a divedere
XLIX, 15	come franco guerriere	ch' i' son franco guerriere
XLIX, 16	e' ti parrà	e' ti parran
LII, 2	cimiero a ogni elmetto	cimier sopr' ogni elmetto
LII, 7	no' 'l mandremo scalzo (/ -cio) a llecto (/ -tt-)	tu n' andrai (i) scalzo a llecto (/ -tt-)
LIII, 17	le pulcie co' cani	con le pulc(i)e e (/i) cani
LIV, 17	presto suona le campane	balla, suona le campane
LVIII, 8	Lorenzo mio	Laür[o] mio
LVIII, 13	o sacro lauro	o sancto Laur[o]
LXIII, 9	o tu non vedi	u' tu non vedi

La notevole prevalenza quantitativa delle lezioni peculiari a D e il loro frequente carattere redazionale possono spiegarsi (a) con una maggiore inclinazione, interna al testimone D, a innovare e ritoccare quello che doveva essere il testo di Bal; oppure (b) con un momento redazionale di forte rimaneggiamento dei testi intervenuto sul comune modello da cui discendono i tre codici, ovvero quel *dossier* archetipico cui doveva attingere il Baldinotti per confezionare i suoi manufatti. A suffragio della prima ipotesi sembra deporre la tipologia di alcune varianti, che si configurano come vere e proprie riscritture, non a caso concentrate su alcuni sonetti in particolare (III, 11; XIV, 12; XLII, 17; XLV, 16; XLIX, 14; LIV, 17). Tuttavia, non è necessario supporre che un tale riassetto sia avvenuto contestualmente alla trascrizione di D (che non ha peraltro varianti interne né alcun carattere di copia di lavoro); appare anzi più plausibile che il lavoro di risistemazione e riscrittura possa essere stato svolto sui materiali del *dossier*, in maniera contestuale a quello collettorio sul canone e sulla consistenza della raccolta. Sarebbero quei due diversi momenti o assetti di Bal ad aver prodotto vere e proprie diverse redazioni per alcuni testi (dove è più netta l'opposizione fra D e B, P); la forte disparità dei contenuti porterebbe a considerare il primo, che conta solo 83 testi, come il nucleo originario e comunque lo stadio più antico della raccolta, successivamente rimpolpata grazie all'attività redazionale del Baldinotti, i cui risvolti collettivi sono confermati da precise testimonianze di cui si tratterà fra breve.

Anche sul piano testuale, se le varianti più cospicue sono da considerarsi adiafore in quanto espressione di un'alterità redazionale di incerta direzionalità, alcune lezioni si configurano certamente come errori impiantatisi in B, P su una lezione pienamente legittima di D: con riferimento alla Tavola 2c, dovranno essere indicate almeno xiv, 12 *più chorso paglianculo* D, da ritenersi *difficilior* rispetto a *che 'l gran paglianculo* B, P: il contesto è infatti quello dell'invio di equivoci personaggi fiorentini finalizzati al comune rogo liberatorio, e *Chorso* è appunto uno dei soprannomi di quei faccendieri, insieme a *Paglianculo*, *Boccatopa*, «quel di vie Ghibellina di Miniato | e quel che vende il

pesce (et) poi la scopa» (vv. 9-10).¹ Analoghi i casi di XL, 11, in cui il *ligia* di D è irrinnunciabile perché gioco di parole su *L(u)igi*, e XLV, 3 *che vuo' tu da me*, dove quest'ultima lezione ha tutta l'aria della svista paleografica a partire dal *dirne* di D e ne spezza il legame sintagmatico col successivo oggetto *infamia*. Nello stesso son. XLV, l'apparente adiaforia delle varianti al v. 16 *Tu mi par proprio un peto pe' pannucci* (B, P) e *Lumachin mio, che val se tu ti crucci?* (D) va risolta in favore di quest'ultima in forza del contesto che richiede il legame fra l'immagine della 'lumaca' e quella dell'*orto* introdotta dal verso conclusivo (*che t'ho nell'orto all'uggia fra gli erbucci*, secondo il testo di D). Altre varianti presentano implicazioni sistemiche fra loro, possibile indizio di revisione mirata: III, 11 e XIII, 3 manifestano la sopraggiunta insofferenza alla forma sincopata *guarti* per 'guardati', fatto riscontrabile anche nella tradizione dei *Sonetti del Burchiello*.² Nel sonetto LVIII, la variante *Lauro mio* condivisa da B, P viene a sopprimere una *variatio* probabilmente intenzionale fra il *Lorenzo mio* ed il *sacro lauro* di D (LVIII, 8 e 13 rispettivamente), oltre a creare una faticosa dieresi che contrasta con la prosodia richiesta dall'altra occorrenza.

Anche la macrovariante di IV, 18-23 (sei versi corrispondenti alla seconda e terza cauda del sonetto) sarebbe facilmente spiegabile come amplificazione subentrata successivamente alla più stringata redazione di D, dato che lo schema con una sola cauda resta di gran lunga prevalente nel *Libro dei Sonetti*. Strettamente analoga, sia pure circoscritta all'allestimento di P, appare l'aggiunta della seconda coda al sonetto XLIII; del resto, quest'ultima si rivela chiaramente – anche sul piano semantico – come interpolazione sciatta e convenzionale, facendo seguire all'ironica proposta di riconciliazione fra i tenzonatori un vulgatissimo *exemplum* di odio fraterno, la vicenda di Eteocle e Polinice che – narrata fra gli altri da Stazio – costituiva il più ovvio equivalente mitologico della storia biblica di Caino e Abele:

E 'n amistà felici
assai più che Thiole (et) Pollinice:
dianci buon tempo, (et) lassiam dir chi dice.

(XLIII, 18-20)³

Verso un'antiorità di D sembrerebbe spingere anche la circostanza che alcune lezioni di maggiore qualità attestate da D (per esempio, XLIX, 2 *egli era me' che fussin buoni et pochi* rispetto a *e' sare' molto me' mandarne pochi* di B, P) non sono circoscritte alla tradizione baldinottiana, ma vengono recepite da altre fonti dalla tradizione a stampa (non è necessario supporre che risalgano a D per via diretta), fino ai curatori settecenteschi di E.

5.

Sia pure ad uno stadio preliminare, la ricostruzione fin qui proposta presenta notevoli implicazioni per la storia della tradizione del *Libro dei sonetti*. A fronte di una presenza

¹ Queste citazioni provengono da D, c. 5v. Si ricordi che il nomignolo *Chorso* dovrebbe fondarsi, più che sul diffuso antroponimo *Corso*, sulla generica denominazione *còrso* utilizzata per i pregiati vini di Corsica, o almeno giocare fra le due pronuncie.

² Per esempio *Sonetti del Burchiello*, IV 15 *guarti dagli acquazzoni* è soppiantato dalla variante *ipermetra guardati* nell'edizione fiorentina del 1481 (Zaccarello 2000, p. 6). Ma nella stessa Tavola 2c sembra rispondere alla stessa esigenza linguistica la soppressione di LII, 2 *mandremo* a vantaggio di un'altra persona grammaticale (*tu n'andrai*).

³ Un'ampia casistica di aggiunte analoghe, relativa alla trasmissione testuale dei *Sonetti del Burchiello*, può leggersi in Zaccarello 1999, pp. 260-63.

preponderante di Tommaso Baldinotti nella trasmissione del *Libro dei Sonetti*, occorre infatti ipotizzare che il ruolo del pistoiese non sia stato quello del mero trascrittore ma quello 'editoriale' del collettore di materiali che, per il genere praticato e per la loro stessa natura occasionale ed estemporanea, non dovevano essere reperibili in forma unitaria né, presumibilmente, possedere carattere di *liber* costituito. Nel formulare congetture sulla forma e consistenza di Bal, ovvero della fonte disponibile presso il rimatore pistoiese, non si può che pensare a un *dossier* non rilegato, alla cui relativa mobilità e alle cui successive integrazioni possono probabilmente imputarsi le oscillazioni – talora vistose, come si è visto – nel canone e nell'ordinamento dei codici baldinottiani. Tale antigrafo dovrebbe dunque collocarsi alle origini del processo redazionale e della vera 'pubblicazione' del *Libro dei Sonetti*, sia pure in un circuito decisamente 'privato' e limitato sul piano socio-culturale, e certo inizialmente estraneo al mezzo tipografico. Nonostante la prossimità cronologica (almeno tre edizioni videro la luce durante la vita del Baldinotti), non è infatti credibile che un professionista di quella che Brian Richardson chiama *manuscript* o *scribal edition*,¹ il mezzo certo più in voga presso l'aristocratica cerchia medicea, abbia alimentato né tantomeno promosso la diffusione tipografica del *Libro*.²

Trovandosi al vertice di una particolare ed autorevole tradizione, la lezione di Bal riveste una particolare importanza a prescindere dalla sua prossimità ad un originale ancora non prospettabile (né dimostrabile) con sufficiente cognizione; sebbene si sia cercato di dimostrare come tutti i codici baldinottiani siano stati trascritti a partire da Bal, la mobilità di quest'ultimo e la natura caratterizzante dell'intervento del Baldinotti rendono del tutto illusorio ogni tentativo meccanico di risalire alla lezione dell'archetipo. Tommaso agiva da vero 'collezionista' di rimeria burlesca, oltretutto da copista per passione, e doveva percepire il *Libro dei Sonetti* alla stregua di una coltura sperimentale più che di un modello intoccabile (si ricordi infatti che nelle sue rime si trovano varie ed esplicite riprese della tenzone). Nella trascrizione messa in opera dal Pistoiese, non si tarda a notare la tendenza alla rielaborazione e alla riscrittura, osservabile in *lectiones singulares* di elevata qualità, quali XLVI, 15 *Non che la Patria, il sito* di B, a fronte dell'originale *Non che gli uomini, el sito* su cui convergono D e P. In linea di principio, non si può escludere che, almeno in alcune di tali lezioni, la spinta congetturale possa portare a scavalcare Bal nel restauro di guasti o banalizzazioni di quest'ultimo, e a darci dunque elementi ulteriori per formulare un'ipotesi sulla lezione originale. D'altra parte, la tradizione dei *Sonetti del Burchiello*, come del resto quella delle ottave nenciali, mostra come in questo genere di poesia la trasmissione testuale sia incline all'intervento e quanto, in sede di *constitutio textus*, sia opportuno dare un qualche spazio – accanto alla necessaria e legittima ricostruzione della lezione archetipica – alle soluzioni esperite da copisti che potevano assumere le veci di editori, redattori e/o interpreti del testo.

Va comunque ripetuto che non tutti i codici baldinottiani manifestano lo stesso grado di caratterizzazione da parte del trascrittore, né gli interventi di quest'ultimo possono iscriversi in categorie omogenee. Si va dalla congettura più conservativa, non

¹ Si veda Richardson 2000, che adatta al Rinascimento italiano la nozione di *scribal publication* che Love 1993 aveva formulato per il Seicento inglese.

² Non mancano tuttavia indizi per ipotizzare che quelle edizioni abbiano utilizzato materiali afferenti a Bal, e in particolare al nostro D, come sembra suggerire il fatto che la lezione x, 9 *l'ingegno è delle toppe* di D (per *delle chiave* di Bal, testimoniata da B, P) sta alla base della corruttela *delle troppe*, lezione del tutto priva di senso che si ritrova tanto in F1514 quanto in F1518.

immune da banalizzazione (si può citare la zeppa di B a xv, 22 *desta il breviai poi*, che sana una presunta ipometria, manifestando la difficoltà del trascrittore a recepire la scansione trisillabica di *brevial*), all'interferenza con altri testi (rispetto a xx, 9 *non dir poi, moccicon*, la variante di D *non dir poi, cetheron* risente senz'altro dell'*incipit* del sonetto xxiv *Tu di' pur, cetheron, ch'i' do di rado*), per arrivare alla vera e propria interpolazione, che si concretizza tipicamente – in linea con una casistica diffusa nella tradizione dei sonetti caudati – nella già segnalata tendenza all'aggiunta di code ulteriori. Da Bal, il lavoro di Tommaso muoveva insomma in diverse direzioni, seguendo le esigenze proprie ed altrui e dando caratteri diversi e non sempre lineari alle trascrizioni; tuttavia, se la ricerca di quei *membra disiecta* da parte del Pistoiese non doveva essere conclusa per lungo tempo, P sembra il manufatto che più fedelmente rispecchia un tale *work in progress*. In esso coesistono, con paradosso solo apparente, un notevole indice di provvisorietà con un massimo sforzo di strutturazione. Baldinotti fa infatti precedere il testo del *Libro* da un indice alfabetico per capoversi, la forma più moderna e strutturata di accesso selettivo al testo, ma anche la meno adatta a seguire l'evolversi di una raccolta in espansione;¹ gli ampi spazi bianchi lasciati in calce alle singole lettere (specie G-H: c. 2v; L-M: c. 3v; P-Q: c. 4v; V: c. 6r ecc.) fanno chiaramente capire che nel momento dell'impaginazione dell'indice a Tommaso non era chiara la consistenza complessiva della silloge né ovviamente quanti *incipit* dovevano essere conteggiati per le singole iniziali.

A questa programmatica fluidità, fanno riscontro varie caratteristiche della silloge: le varie carte lasciate del tutto bianche, specie verso la fine del codice (cc. LVIII, LXIIIv; LXIXr, ecc.); un sonetto del tutto cassato (*Non intoni la Magna alcun per boria*, c. LXIIIv: l'inchiostro sembra lo stesso, anche se è difficile accertare che non si sia trattato di intervento seriore), ma soprattutto un'annotazione (non a penna, ma nella consueta matita sanguigna che Baldinotti usa anche in D, nel Laur. xli 34 e in vari altri manufatti di carattere non lussuoso) in corrispondenza del son. *A che credi ch'i' pensi o ch'i' balochi* (c. vii): «Quere d(e) alijs apud Fr(a)nc(um)» (Fig. 8), che appare come un prezioso indizio, se non una prova, dell'assidua ricerca di nuovi testi esperita dal Baldinotti, che in termini analoghi si rivolgeva a sé stesso anche in un altro manoscritto: devo ad Alessio Decaria la segnalazione di una parallela annotazione in un altro codice copiato da Tommaso, il Magliabechiano vii 25: «Quere de reliq(u)o in fine ultimæ cantilenæ i(n) alia facia» (c. 47v); in quel caso si tratta di rinvio interno, poiché proprio a c. 104v, alla fine della sezione delle canzoni, si trovano l'ultima stanza ed il congedo del testo lì rimasto incompleto.

Il fatto che la principale fonte di approvvigionamento del pistoiese fosse lo stesso Matteo suggerisce la possibilità più che teorica che alcune varianti emerse in fase di collazione risalgano al Franco stesso (che a séguito della corrispondenza doveva possedere peraltro anche alcuni originali pulciani); ma, in un contesto che equipara di fatto la dignità e le competenze dell'autore a quelle del redattore/trascrittore, la conseguenza di più immediato rilievo storico-tradizionale è la possibilità di spiegare agevolmente la circostanza, già sottolineata, che i codici baldinottiani danno al Franco un rilievo e una preminenza sul Pulci che contrasta nettamente con quanto avviene in altre testimonianze e soprattutto in T. Sebbene siano necessari ulteriori accertamenti, non ci sarebbe da stupirsi se alla base dell'operazione intrapresa da Tommaso ci fosse

¹ Anche nella tradizione testuale dei *Sonetti del Burchiello* l'indice alfabetico possiede un'analoga funzione unificatrice e razionalizzante, giungendo ad essere un corredo caratteristico delle testimonianze a stampa: Zaccarello 2000, pp. xxxvii-xxxviii.

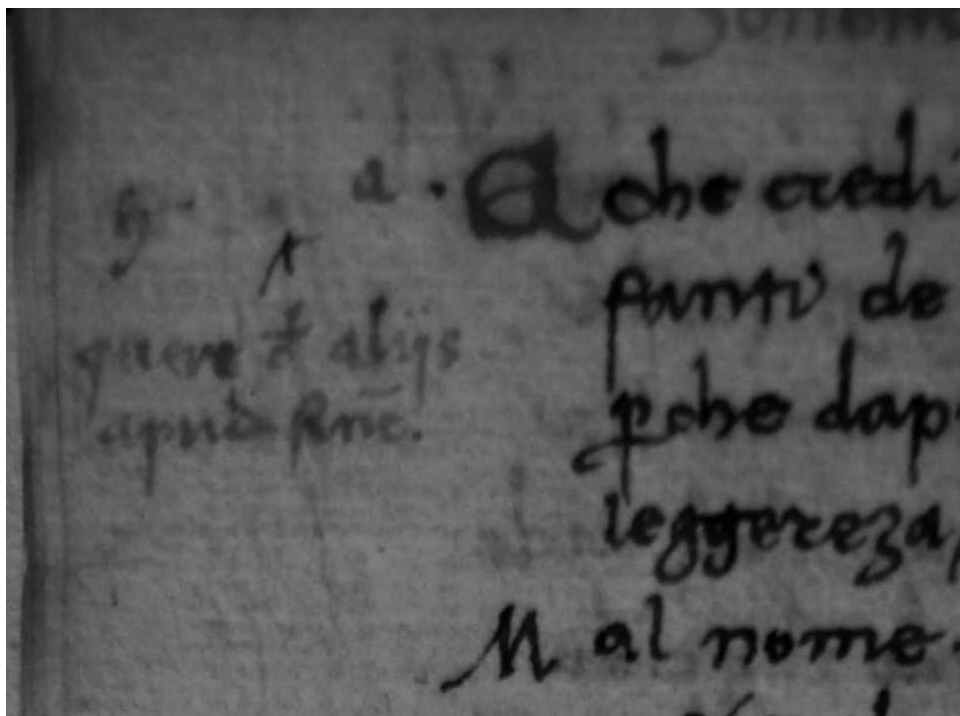


Fig. 8. Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1336, c. v. (particolare).

la dichiarata intenzione di sovvertire la prevedibile vittoria poetica di Luigi alterando la composizione e l'ordinamento della silloge (ammesso che ne esistesse un assetto definito prima di allora), e dando ampio risalto alla corrispondenza del Franco con Lorenzo, che attestava la solidarietà di questi ultimi contro quel reprob *seminator di schandoli*.¹ Ma più che l'accanimento contro un nemico ormai lontano, quei rimaneggiamenti erano necessari per sdoganare un testo altrimenti scomodo (in maniera tutto sommato non difforme da quanto – lo si è notato in avvio – per la stampa avevano fatto i redattori accorpando al testo la *Confessione*): solo facendo di quei sonetti una riprensione dell'incredulo Luigi sarebbe stato possibile per due canonici come Franco e Baldinotti ammettere il *Libro* in un circuito – sia pure elitario – di lettura, attanagliato da preoccupazioni di ortodossia ed ormai estraneo all'edonismo verbale della prima età laurenziana.

Varcando il confine sempre tenue fra filologia e storia, dobbiamo insomma supporre che in Tommaso Baldinotti non vada riconosciuto solo l'estensore della triade P, B, D, ma un vero redattore ed editore del *Libro dei Sonetti*.² Nel caso specifico, tale qualifica

¹ L'epiteto è tratto dalla citata lettera di Matteo a Lorenzo de' Medici del 24 gennaio 1479 (Frosini 1990, p. 73).

² Una funzione analoga svolse per le opere di Machiavelli Biagio Buonaccorsi, su cui si vedano De Caro 1972 e Fachard 1976, oltre che l'edizione del suo *Diario* (Niccolini 1999). Quanto al ruolo di copista e 'redattore' svolto per il *Principe* del Buonaccorsi, estensore di ben tre codici (Firenze, Bibl. Laurenziana, XLIV 32; ivi, Bibl. Riccardiana, Ricc. 2603; Paris, Bibl. Nationale, Ital. 709 [8287]), è ora disponibile l'edizione critica a cura di Martelli 2006, specie pp. 25-27 (le descrizioni dei mss. alle pp. 332-37). Di tale ruolo aveva già brevemente detto Trovato 1991, pp. 312-16.

può legittimamente essere assimilata a quella di coautore, non tanto per gli ampi rimaneggiamenti perpetrati sul testo, quanto per l'organicità del progetto perseguito dal Pistoiese, che ha non solo recuperato da fonti presumibilmente eterogenee, e mediante il ricorso diretto ad almeno uno degli autori, un cospicuo *corpus* di rime attribuibili ai due tenzonatori, ma ad esso ha conferito una struttura macrotestuale e una relativa compattezza che non doveva risalire agli autori né far parte del disegno originario dell'opera (si tratta anzi di un carattere che intimamente contrasta con la natura occasionale ed estemporanea di quella poesia). L'immagine del *Libro dei Sonetti* che ci è consegnata dalla storia della tradizione è insomma quella di un libro la cui coesione – più apparente che reale – muove sì dall'effetto catalizzatore di un lungo diverbio poetico e dei suoi riflessi nelle biografie degli autori, ma è sostanzialmente dovuta all'attività collettoria e redazionale di un cultore di quel genere e di quel linguaggio, e soprattutto all'atto consapevole della 'pubblicazione' del testo all'interno di un'intima cerchia, a mezzo di manoscritti che, oltre ad un congruo numero di sonetti, presentavano corredi paratestuali (intestazione, *colophon*, rubriche, indici) atti a certificare l'avvenuta costituzione in macrotesto del *corpus*.

6.

Per comodità di verifica dell'edizione condotta dal Dolci (di cui si offrono in apparato le varianti anche più trascurabili, eccezion fatta per l'interpunzione) e dell'apporto che può derivare dal diretto ricorso al codice D, si presenta di séguito la trascrizione semi-diplomatica di tre sonetti contenuti nel manoscritto (I, II e XVI dell'edizione Dolci). Le differenze che emergono rispetto al testo offerto dall'edizione Dolci sono molto limitate: si tratta per lo più di modifiche alla punteggiatura e di una maggiore fedeltà alle forme presentate dal codice che la nostra trascrizione persegue.¹

c. 1r Preghato M(esser) Matteo da uno huomo da b(e)n(e) scrive a Luigi Pulci laudandolo.

SALVE, Se sè quel poeta Luigi	
c'ha di fama oggi al mo(n)do sý gran copia;	
el colmo è tuo, po' che nissun t'apropia,	
ma non ricciare il pel, perch'io ti ligi.	
Non comparo l'ineptia e ' versi bigi	5
con chi riga in sul fil della senopia,	
o stima morte [h]a 'l mondo o mala inopia	
contr'a chi di virtù segue i vestigi.	
Surgo inver te, divo ingegno de' pulci,	
oro (et) obsecro (et) supplico non sepri	10
da-tte l'humanità; con versi dolci	
Rispondi a me, che fra faggi (et) ginepri,	
spronato, seguo gli amorosi sulci	
co' selvaggi lion', fra boschi (et) vepri.	
Non mai dani, né lepri	15
Sentir del lor nimico il leggier còrso	
Quant'io del gran cupido el fiero morso;	
po' che qui son trascorso,	

¹ I criteri di trascrizione, assai conservativi, sono esplicitati all'inizio dell'Appendice. Oltre agli interventi là segnalati, qui si è proceduto alla separazione delle parole, alla distinzione di *u/v* e all'inserimento di accenti e apostrofi. Si è inoltre rispettata la *mise en texte* dei sonetti nel codice.

Ché tu sè tucto minchia, fava (et) zugho
D'apiccharti per dondolo a un ciugho.

20

2. apena] a pena; 4. apena] a pena; 5. o[h]] o; 8. uno] un; 10. diciotto] diciotto; 12. paperotto] paperotto; 13. condanni] condanni; 14. docto] dotto; 15. horatio] Orazio; mocto] motto; 16. hor] Or; 19. tucto] tutto; (et) zugho] e zugo; 20. apiccharti] apiccarti; ciugho] ciugo.

APPENDICE.

TAVOLA DEL CODICE DOLCI

Si rispetta la *mise en texte* dell'originale, avendo cura di sciogliere le abbreviazioni fra parentesi tonde: è mantenuta ovviamente tanto la patina ortografica quanto la polimorfia linguistica dell'originale, conservandone anche le interessanti peculiarità redazionali di *mise en texte* (maiuscole, interpunzione). Eventuali integrazioni compaiono fra parentesi quadre; si usa il segno [...] per le lacune e si comprende fra quadre anche l'indicazione di correzioni presenti sul codice e altre avvertenze. Tra parentesi si indicano i numeri progressivi dei sonetti.

1r: Preghato M(esser) Matteo da uno huomo
da b(e)n(e) scriue
aluigi pulci laudandolo
SALVE Se/ se quel poeta Luigi (I)

[in rosso, sul margine esterno, uguali alle precedenti: le lacune sono dovute a rifilatura]
IN prima che si purghi el gran catarro (VII)

1r-v: Risposta di Luigi a M(esser) Matheo
SALue uuol poi regina:& non luigi (II)

3v: D. M(esser) M(atheo) [in nero, come tutte le seguenti]
AH | ah | ah | ah : sa tu di quel chi rido (VIII)

1v-2v: Risposta di M(esser) Matheo aluigi pulci
p(er)lerime
TESta laschina oue athene & Parigi (III)

3v-4r: Di M(esser) M(atheo)
A Che credi chi pensi : o chio balocchi (IX)

2r-v: Adirato luigi porto il p(res)ente sonetto
am(esser) matheo | dice(n)dogli ch(e)
farebbe ca(n)çone co(n)trogli (et)apich(e)reb-
bele i(n)su ogni cha(n)to
I MI credetti che delleucharista (IV)

4r-v: Di Luigi
I EBBI a pisa il di disancto antonio (X)

2v: R(isposta) di m(esser) M(atheo) ueduto nu-
scia scha(n)dolo
ESSendo humanità con virtu mista (V)

4v: D. M(esser) M(atheo)
BEN ti pare hauer toccho el ciel col dito (XI)

2v-3r: Vde(n)do m(esser) M(atheo) ch(e) luigi
diceua mal dilui (et) luigi faceua
tutta uia sonecti (et) no(n)glicauaui fuori fe
q(uest)o sonetto
PRIma chal ciegia le ghote ruini (VI)

4v-5r: Di M(esser) M(atheo)
HO SFacciatel cha piu veli in su gli occhi (XII)

3r-v: Di M(esser) M(atheo) [in nero]; Stando
ben - 4 mesi ui [...] | Luigi torno di uilla [...] |
j° sonecto. q(uest)o. a m(esser) M(atheo) n[...]
| glelma(n)daua anzi [...] | ua legendo
p(er)piazza [...] | detto a M(esser) M(atheo) fe-
ce q(uest)i 3 [...] | tti aluigi ch(e) eradpis [...]

5r-v: Di M(esser) M(atheo)
TRIompha omai casa de pulci & ghodi (XIII)

5v: Di M(esser) M(atheo)
I NON uidi mai due piu somiglianti (XIV)

5v-6r: xii S(onet)ti di luigi
TV Beccherai di trentasei sonecti (XV)

6r-v: D. Luigi
TVMI fai di pidocchi un giubileo (XVI)

6v: D. L(ui)gi
I HO tanto grattato le cicale (XVII)

6v-7r: D. L(ui)gi
I TI uo dir quel che mé stato decto (xviii)

7r: D. L(ui)gi
TV Hai boria di franco & di burchiello (xix)

7v: D. L(ui)gi
SE TV hauessi duo fichi bitontoni (xx)

7v-8r: Di Luigi
I TI uidi bistolfo al colarecto (xxi)

8r-v: D. Luigi
PER che tu se per septe pozinieri (xxii)

8v: D. Luigi
TV Bucheri Ser mio | tu ti colleppoli (xxiii)

9r: Di Luigi
TV DI pur cetheron chi do di rado (xxiv)

9r-v: Di Luigi
TV Nascesti col segno del capresto (xxv)

9v-10r: Di luigi
I TI Mando la palma con luluiu (xxvi)

10r: D. M(esser) Mattheo R(ispost)a asua do-
dici
LVIGI io hebbi fa poche mattine (xxvii)

10r-v: Di M(esser) M(a)ttheo p(er)lerime alsuo
p(r)imo de 12
MANDoti budellin duo fazolecti (xxviii)

10v-11r: DI M(esser) M(atheo)
CONsidra tristo a tante tue pillacchere (xxix)

11r: Di M(esser) M(atteo)
ECCO ser catanzano. hor triema terra (xxx)

11r-v: Di M(esser) M(atteo)
NON So come non thai [tha *su rasura*] laria
corrocta (xxxi)

11v: Di M(esser) M(atte)o
PER che molto Luigi hauesti a male (xxxii)

12r: Di M(esser) M(atheo)
CHE Merauiglia /e/ che lauara terra (xxxiii)

12r-v: TV Mai tanti cuius sy sgranellato (xxxiv)

12v-13r: Di M(esser) Mattheo R(ispost)a a tutti
etratti de sua dodici i(n) q(ue)sto j^o
TACI de paternostri & della gogna (xxxv)

13r-v: di M(esser) M(athe)o
O DI Alloreccchio un po : che nissun oda (xxxvi)

13v: D. M(esser) M(atheo) a. L(ui)gi q(ua)n(do)
meno mogle
LVIGI pulci in questa menatura (xxxvii)

13v-14r: Delfrancho
O ZUCca mia da pescator da lenza (xxxviii)

14r-v: Delfra(n)cho
TV PENi tanto gigi a far risposta (xxxix)

14v: Delfra(n)cho
VEGGendo laria folta di sonecti (xl)

14v-15r: Delfra(n)cho
PVLcin i tho riuolto nel capecchio (xli)

15r-v: Delfra(n)cho
SALVE luigi mio degno de mirti (xlii)

15v: OSErmollino / obuon sentimentuzo (xliii)

15v-16r Delfrancho
SENto che tu vincesti allo squictino (xliv)

16r: Delfra(n)cho
PVR bucherasti tanto bordelluzo (xlv)

16v: Delfrancho
E BVFonchia anche : sel franco sirima (xlvi)

16v-17r: Delfra(n)cho
DOM don : che diauol fia / apartamento (xlvii)

17r: delfrancho
SENto ti fai ritrarre al naturale (xlviii)

17r-v: Delfra(n)cho
TANTI sonecti / che sará tristizia (xlix)

17v-18r: Delfra(n)cho
SI Che tu di / chió gia tocco il fondo (l)

18r: delfra(n)cho
EL Babbo pari de cipollin maligi (li)

18r-v: Delfrancho
DIAVVol glié pur de pulci eglié un danno (lii)

- cc. 18v-19r: Delfrancho
LVIGI pulci hor fa che tu tamanni (LIII)
- c. 19r: Delfra(n)cho
PER non parer luigi chio madiri (LIV)
- c. 19r-v: Delfrancho
I VO Insegnarti un degno / & bel segreto (LV)
- c. 19v: Delfrancho
PRima che canti el bargigliuto gallo (LVI)
- cc. 19v-20r: Delfrancho
I MI Partì datté hieri ex arructo (LVII)
- c. 20r-v: Delfra(n)cho
ERAncor phebo con la cispa agli occhi (LVIII)
- c. 20v: Delfrancho
O HVuom da metter barba in poche sere (LIX)
- cc. 20v-21r: Delfrancho alore(n)zo demedici
I HO mangiato tanto pan col conio (LX)
- c. 21r-v: Delfrancho a M(adonn)a clarice
KARissimo maggior / dite su presto (LXI)
- c. 21v: Delfra(n)cho a Lore(n)zo demedicj
TANta eloquenza / eloquenza mi drieto (LXII)
- cc. 21v-22r: delfra(n)cho Alore(n)zo
FRAnco ha sy buo(n) mantel. che fur: sonetti (LXIII)
- c. 22r-v: Delfra(n)cho alore(n)zo demedicj
RIMandoti el ronzin / stiali & sproni (LXIV)
- c. 22v: Delfra(n)cho agiuliano demedici
FRANco ne uien faccendo di spalluccia (LXV)
- cc. 22v-23r: Del fra(n)cho A Lore(n)zo
I SON un esse con la spada a lato (LXVI)
- c. 23r-v: Delfra(n)cho A Lore(n)zo e giuliano demedicj
OR MI uedessi voi parnasi mia (LXVII)
- c. 23v: Delfra(n)cho AS(er) Niccolo mich(e)-lozi
BV BV. chi e? son franco calmiera (LXVIII)
- c. 24r: Delfra(n)cho AM(esser) Marsilio ficino
[corretto su ficenj]
- HO BVon tempo / trionfo / & nuoto a galla (LXIX)
- c. 24r-v: Delfra(n)cho agluficiali della(m)posta
GVARTi ciefaS: che ben par chognu(n) poppi (LXX)
- c. 24v: Delfra(n)cho A Iacopo di M(esser) poggio
I MI sto poggio mio nuna casaccia (LXXI)
- cc. 24v-25r: Delfra(n)cho: allarciescouo difire(n)ze
SIGNor seguir non posso il uostro stilo (LXXII)
- c. 25r-v: Delfra(n)cho a j° amico ecc
VORRei uederti una camicia in pecto (LXXIII)
- c. 25v: burchiellesco delfra(n)cho apreposito
VNARosto smarrito senza taglia (LXXIV)
- cc. 25v-26r: Di luigi pulci aluigi dellastufa
egiulia(n) demedici
LVIGI ancor non uengon qué nocciuoli (LXXV)
- c. 26r-v: R(ispost)a delfra(n)cho pellerimeal
S(onett)o diluigi disopra
COMio tidissi itimandai enocciuoli (LXXVI)
- c. 26v: Delfra(n)cho a j° ch(e) lo sechaua
ch(e)gli(n)segnassi archimia j° M(er)ciaio
O ARchimista mio cauol da sera (LXXVII)
- cc. 26v-27r: Delfra(n)cho
PERE coniglie in farsettin di vaio (LXXVIII)
- c. 27r-v: Delfra(n)cho a j° ecc
O GRAN compar p(er) mie musa tinuoco (LXXIX)
- c. 27v: delfra(n)cho
SEL sersi chioccia : or fa non ti disperì (LXXX)
- cc. 27v-28r: Delfra(n)cho
LA Pleue / e/ ruffa raffa ha duo malati (LXXXI)
- c. 28r-v: delfra(n)cho
SON alla pieue strana / & maladecta (LXXXII)
- c. 28v: Delfra(n)cho Alore(n)zo
I SON a siena / qua fra questi bessi (LXXXIII)
- cc. 29r-31v: *bianche*

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Agno 1974 = Franca Agno, *Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, a cura di Gabriella Bernardoni Trezzini, Ottavio Besomi, Luigi Bianchi, Nicola Casella, Valentina Ferrini Cavalleri, Giulia Gianella, Lorenzo Simona, 2 voll., Padova, Antenore: 1, pp. 183-210.
- Albanese 1999 = Gabriella Albanese, *Un nuovo codice di Tommaso Baldinotti*: Ricc. 2670, «Interpres», xviii, pp. 244-58.
- Badioli, Dami 1997 = Lorella Badioli, Federica Dami, *Per una nuova biografia di Tommaso Baldinotti*, «Interpres», xvi, pp. 60-183.
- Baldinotti 1702 = *Saggio delle rime toscane di M. Tommaso Baldinotti da Pistoia estratto da i Manoscritti del detto Autore da Fabio Baldinotti [...]*, in Pisa, nella Stamperia di Francesco Bindi.
- BMC = *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, The British Museum, 1958; *Supplement*, London, The British Library, 1986.
- Briquet = Charles-Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Amsterdam, The Paper Publication Society, 1968 e successive (rist. anast. con aggiunte a cura di Allan Stevenson dell'edizione Paris, 1908).
- Cadei 2002 = *Il Trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei* (Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre-26 gennaio 2003), a cura di Antonio Cadei, Modena, Panini.
- Carrai 1979 (1985) = Stefano Carrai, *La datazione della «Confessione» e le tracce della polemica fra Luigi Pulci e il Savonarola*, «Interpres», ii, pp. 213-29, poi in Carrai 1985, pp. 173-87.
- Carrai 1981 (1985) = Stefano Carrai, *Schede per i sonetti di Luigi Pulci e del Franco*, «Interpres», iv, 1981-1982, pp. 391-99, poi in Carrai 1985, pp. 75-84.
- Carrai 1985 = Stefano Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida.
- Castellani 1995 = Arrigo Castellani, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, SLI, xxi, pp. 3-47.
- Chiti 1898 = Alfredo Chiti, *Tommaso Baldinotti poeta pistoiese. Notizia della vita e delle Rime*, Pistoia, Niccolai.
- De Caro 1972 = Gaspare De Caro, *Buonaccorsi, Biagio*, in DBI, xv, pp. 76-77.
- De La Mare 1985 = Albinia De La Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatra fiorentina del Rinascimento 1440-1525: Un primo censimento*, a cura di Annarosa Garzelli, 1, Firenze, Giunta regionale toscana-La Nuova Italia, pp. 395-600.
- Delcorno Branca 1971 = Daniela Delcorno Branca, *Per un catalogo delle Rime del Poliziano*, LI, xxiii, pp. 225-52.
- De Robertis 1962 = Luigi Pulci, *Morgante e lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni.
- De Robertis 1970 (1978) = Domenico De Robertis, *La Raccolta Aragonesa primogenita*, SD, XLVII, 1970, pp. 239-58, poi in *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 50-65.
- De Robertis 2002 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll. in 5 tt., Firenze, Le Lettere.
- De RobertisT 1997 = Teresa De Robertis, *Il copista*, in SDI 1997, pp. XIX-XXIV.
- De RobertisT, Resta 2004 = *Seneca. Una vicenda testuale. Mostra di manoscritti ed edizioni* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 aprile-2 luglio 2004), a cura di Teresa De Robertis e Gianvito Resta, Firenze, Mandragora.
- Di Crollanza 1886-1890 = Giovanni Battista Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 voll., Pisa, presso la direzione del «Giornale araldico», 1886-1890 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).
- Dolci 1933 = Luigi Pulci, Matteo Franco, *Il «Libro dei sonetti»*, a cura di Giulio Dolci, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri.

- EDIT 16 = Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (iccu), *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)* (<http://edit16.iccu.sbn.it/>).
- Esposito 2000 = Tommaso Baldinotti, *Petreto*, in Sara Esposito, *Il canzoniere Petreto (Forteguerriano A 59)*, LIA, I, pp. 315-419.
- Frosini 1990 = Matteo Franco, *Lettere*, a cura di Giovanna Frosini, Firenze, Accademia della Crusca.
- Gentile 1990 = Marsilio Ficino, *Lettere*, I, *Epistolarum familiarium liber I*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Leo S. Olschki editore.
- Giudici 1916 = Luca Pulci, *Il Driadeo d'amore*, a cura e con prefazione di Paolo E. Giudici, Lancia-no, Carabba.
- gw = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, 1925-1938 (I-VII), Stuttgart 1968- [gli altri 4 voll. finora pubblicati, l'XI solo in parte, coprono fino alla lettera H inclusa] (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>).
- IGI = *Indice Generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro Nazionale d'Informazioni Bibliografiche, 6 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1943-1981.
- ISTC = *Incunabula Short-Title Catalogue*, database a cura della British Library, consultabile all'indirizzo <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>
- Lanza 1976 = Antonio Lanza, *Un poeta pistoiese del tardo Quattrocento: Tommaso Baldinotti*, FEC, I, pp. 115-37.
- Lanza 1982 = Antonio Lanza, *Un grafomane del tardo Quattrocento: Tommaso Baldinotti*, RLI, LXXXVI, pp. 447-74.
- Lanza 1986 = Antonio Lanza, *Ancora per Tommaso Baldinotti*, RLI, XC, pp. 71-92.
- Lanza 1992 = Tommaso Baldinotti, *Rime volgari*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi.
- Lenzuni 1992 = *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio-30 giugno 1992), a cura di Anna Lenzuni, Milano, Silvana Editoriale.
- Love 1993 = Harold Love, *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press.
- Martelli 2006 = Niccolò Machiavelli, *Il principe*, a cura di Mario Martelli. Corredo filologico a cura di Nicoletta Marcelli, Roma, Salerno Ed.
- Migliorini 1957 = Bruno Migliorini, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in Idem, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, pp. 197-225.
- Moxedano Lanza 2001 = Tommaso Baldinotti, *Liber Pamphilianus*, in Mirella Moxedano Lanza, *Il «Liber Pamphilianus» di Tommaso Baldinotti*, LIA, II, pp. 359-414.
- Murano, Savino, Zamponi 1998 = *I manoscritti medievali della Provincia di Pistoia*, a cura di Giovanna Murano, Giancarlo Savino, Stefano Zamponi, con la collaborazione di Sandro Bertelli, Simona Bianchi, Francesca Sara D'Imperio, Silvia Fiaschi, Firenze, Regione Toscana e SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- Niccolini 1999 = Biagio Buonaccorsi, *Diario dall'anno 1498 all'anno 1512 e altri scritti*, a cura di Enrico Niccolini, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Orvieto 1978 = Paolo Orvieto, *Pulci medievale*, Roma, Salerno Editrice.
- Orvieto 1983 = Paolo Orvieto, *Uno "scandalo" del '400: Luigi Pulci ed i sonetti di parodia religiosa*, «Annali d'Italianistica», I, pp. 19-33 [pubblicato anche, con qualche modifica, col titolo *A proposito del sonetto Costor che fan sì gran disputazione e dei sonetti responsivi*, «Interpres», IV, 1981-1982, pp. 400-13].
- Orvieto 1986 = Luigi Pulci, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia.
- Orvieto 1996 = Paolo Orvieto, *Luigi Pulci*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, III. *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 405-55.
- Parodi 1983a = Severina Parodi, *Quattro secoli di Crusca, 1583-1983*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Parodi 1983b = *Catalogo degli Accademici dalla Fondazione*, a cura di Severina Parodi, Firenze, Accademia della Crusca.

- Pellegrini 1912 = Carlo Pellegrini, *Luigi Pulci. L'uomo e l'artista*, Pisa, Stabilimento Tipografico Succ. Nistri.
- Petrucchi 1956 = Armando Petrucci, *Alcuni codici corsiniani di mano di Tommaso e Antonio Baldinotti*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, a. CCCLIII, vol. XI, pp. 252-263.
- Petrucchi 1963 = Armando Petrucci, *Baldinotti, Tommaso*, DBI, v, Roma, pp. 493-95.
- Petrucchi 1992 = Armando Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri.
- Philobiblon 2005 = «*or vien quinci e or vien quindi*», Roma, Libreria Philobiblon.
- Pignatti 1998 = Franco Pignatti, *Franco, Matteo*, DBI, L, Roma, pp. 194-96.
- Richardson 2000 = Brian Richardson, *From Scribal Publication to Print Publication: Pietro Bembo's Rime, 1529-1535*, MLR, 95, 3, pp. 684-95.
- SDI 1997 = Società Dantesca Italiana, *Manoscritto n. 3*, Firenze, Edimond.
- Tavernati 1985 = Andrea Tavernati, *Appunti sulla diffusione quattrocentesca de «Il Driadeo» di Luca Pulci*, «La Bibliofilia», LXXXVII, pp. 267-79.
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino.
- Trovato 1992 = Paolo Trovato, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpunzione nella stampa dei testi in volgare (1501-1550)*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Firenze 19-21 maggio 1988), a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 89-110, poi in Trovato 1998, pp. 197-215.
- Trovato 1998 = Paolo Trovato, *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Volpi 1891 = Guglielmo Volpi, *Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico (Matteo Franco) ed alcune sue lettere*, GSLI, xvii, pp. 229-76.
- Zaccarello 1999 = Michelangelo Zaccarello, *Morfologia e patologia della trasmissione nei "Sonetti di Burchiello"*, SFI, LVII, pp. 257-76.
- Zaccarello 2000 = *I sonetti del Burchiello*, ed. critica della *vulgata* quattrocentesca a cura di Michelangelo Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Zaccarello 2004 = *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi.
- Zanato 1983 = Angelo Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di Tiziano Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.